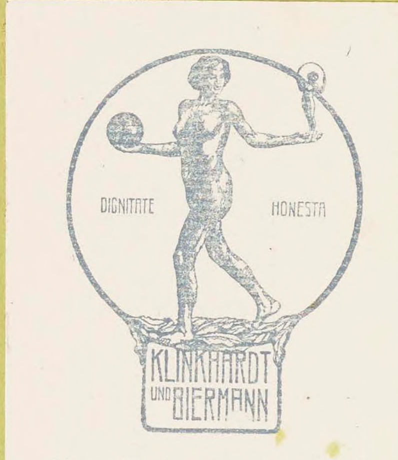
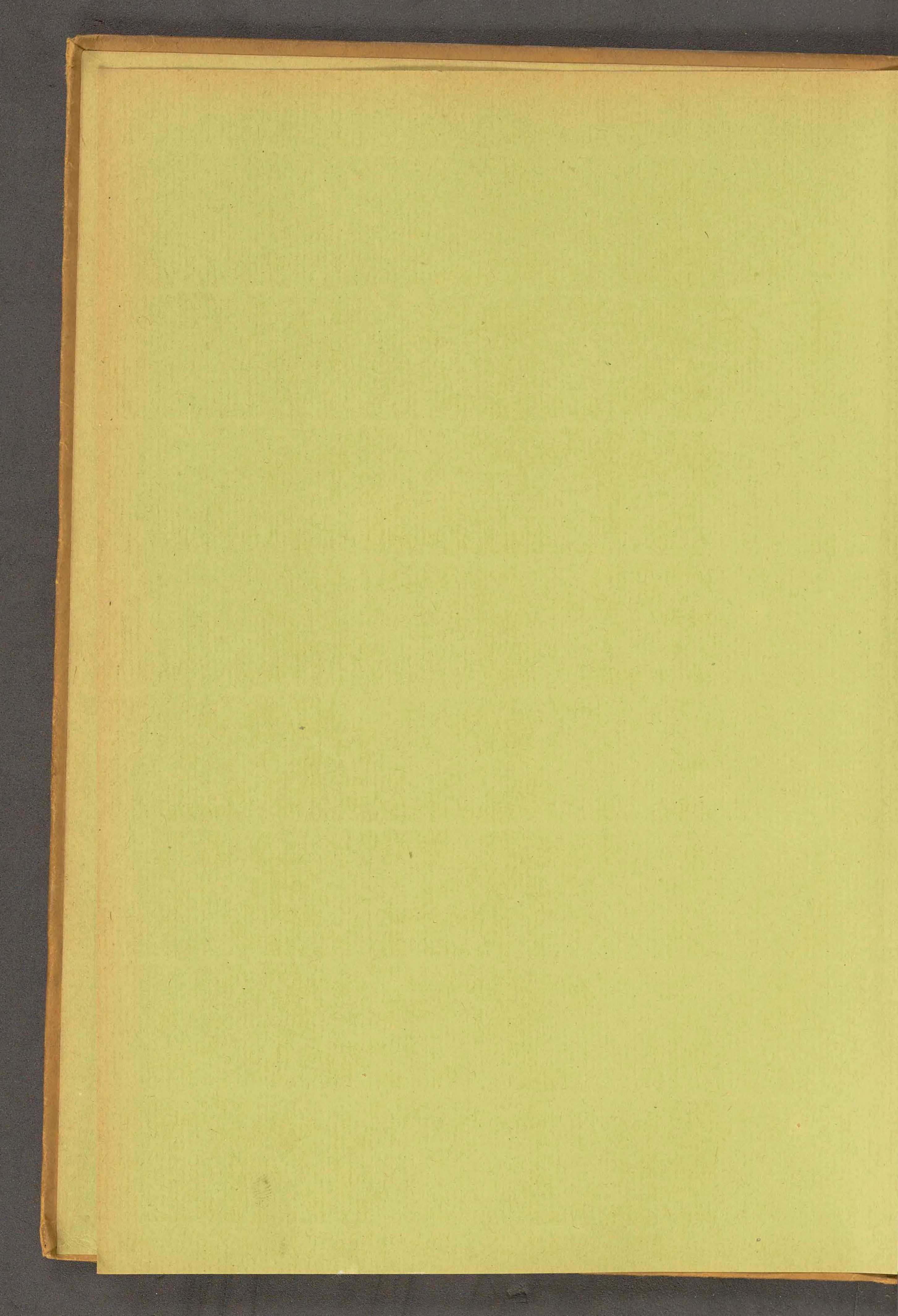
Elfenbeinplastik

von Christian Scherer



Dieses Werk ging im Jahre 1907
in den Verlag von Klinkhardt
& Biermann zu Leipzig über.


Nº
2268
Paul Poiret





Monographien des Kunstgewerbes

Herausgeber: Prof. Dr. Jean Louis Sponsel

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig



Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Jahrzehnten eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Der mächtige Aufschwung des Kunstgewerbes hat ebensowohl in Amerika wie in England, in Skandinavien wie in Belgien, in Frankreich wie in Deutschland eine neue Epoche der künstlerischen Entwickelung eingeleitet. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird wieder allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES" dienen, herausgegeben von Prof. Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise bekannten Dresdner Forscher. Die Bücher unserer Sammlung sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und sein Verständnis fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Blütezeiten des Kunsthandwerks und seine wichtigsten Pflegestätten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES", eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit und der Gegenwart durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Ebenso haben sie sich in der gerade für das Kunstgewerbe so wichtigen Frage der Kennerschaft durch langjährige Erfahrung erprobt und bewährt. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Band I. **Vorderasiatische Knüpfteppiche** von Geh. Reg.-Rat Dr. Wilhelm Bode. Preis brosch. M. 7,—, in Leinwand geb. M. 8,—, Liebhabereinband M. 9,—.

Band II. **Moderne Gläser** von Dr. Gustav E. Pazaurek. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinband M. 7,—.

Band III. **Die Schmiedekunst** von Dr. Adolf Brüning. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinbd. M. 7,—.

Band IV. **Technik der Bronze-Plastik** von Dr. Herm. Lüer. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band V. **Moderne Keramik** von Prof. Rich. Borrmann. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band VI. **Italienische Hausmöbel der Renaissance** von Geh. Reg.-Rat Dr. Wilhelm Bode. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band VII. **Deutsche Möbel** von Prof. Ferd. Luthmer. Preis brosch. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinbd. M. 6,—.

Band VIII. **Elfenbeinplastik** von Prof. Dr. Christian Scherer. Preis br. M. 4,—, in Leinwand geb. M. 5,—, Liebhabereinband M. 6,—.

Band IX. **Medaillen der italienischen Renaissance** von Cornelius von Fabriczy. Preis brosch. M. 5,—, in Leinwand geb. M. 6,—, Liebhabereinband M. 7,—.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag **Hermann Seemann Nachfolger**, Leipzig, Goeschenstrasse 1, bekannt zu geben.

In Vorbereitung:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts."

Prof. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Antike Möbel und Hauseinrichtungen."

Prof. Justus Brinkmann, Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.
„Die Wandlungen des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert."

Prof. Deneken, Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld.
„Nordisches Kunstgewerbe unserer Zeit."

Dr. Friedrich Dörnhöffer, Kustos des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk. Druck und Schmuck."

Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug."

Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdocent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen."

Dr. Richard Graul, Direktor des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance."

Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance."

Dr. Jean Loubier, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Bucheinband in alter und neuer Zeit."

Wirkl. Geh. Ober-Reg.-Rat K. Lüders, Grunewald-Berlin.
„Berliner Porzellan."

Professor Dr. Alfred G. Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre."

Professor Dr. Erich Pernice, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten."

Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
„Persische Keramik."

Dr. Julius von Schlosser, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter."
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance."

Professor Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen."

Professor Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, Dozent an der technischen Hochschule Dresden.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe."
2. „Deutsches Rokoko."

Dr. Richard Stettiner, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan."

Professor Henry van de Velde, Weimar.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes."

Professor Dr. Franz Wickhoff, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten."
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und in Frankreich im 15. Jahrhundert."

Julius Zöllner in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit."

An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Direktor Angst, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Architekt H. Muthesius, London, Direktor Julius Leisching, Brünn, Professor Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a.

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON JEAN LOUIS SPONSEL
VIII. CHRISTIAN SCHERER:
ELFENBEINPLASTIK SEIT DER RENAISSANCE



MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON

JEAN LOUIS SPONSEL

VIII.

CHRISTIAN SCHERER: ELFENBEIN-PLASTIK SEIT DER RENAISSANCE



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

ELFENBEINPLASTIK
SEIT DER RENAISSANCE

VON

CHRISTIAN SCHERER

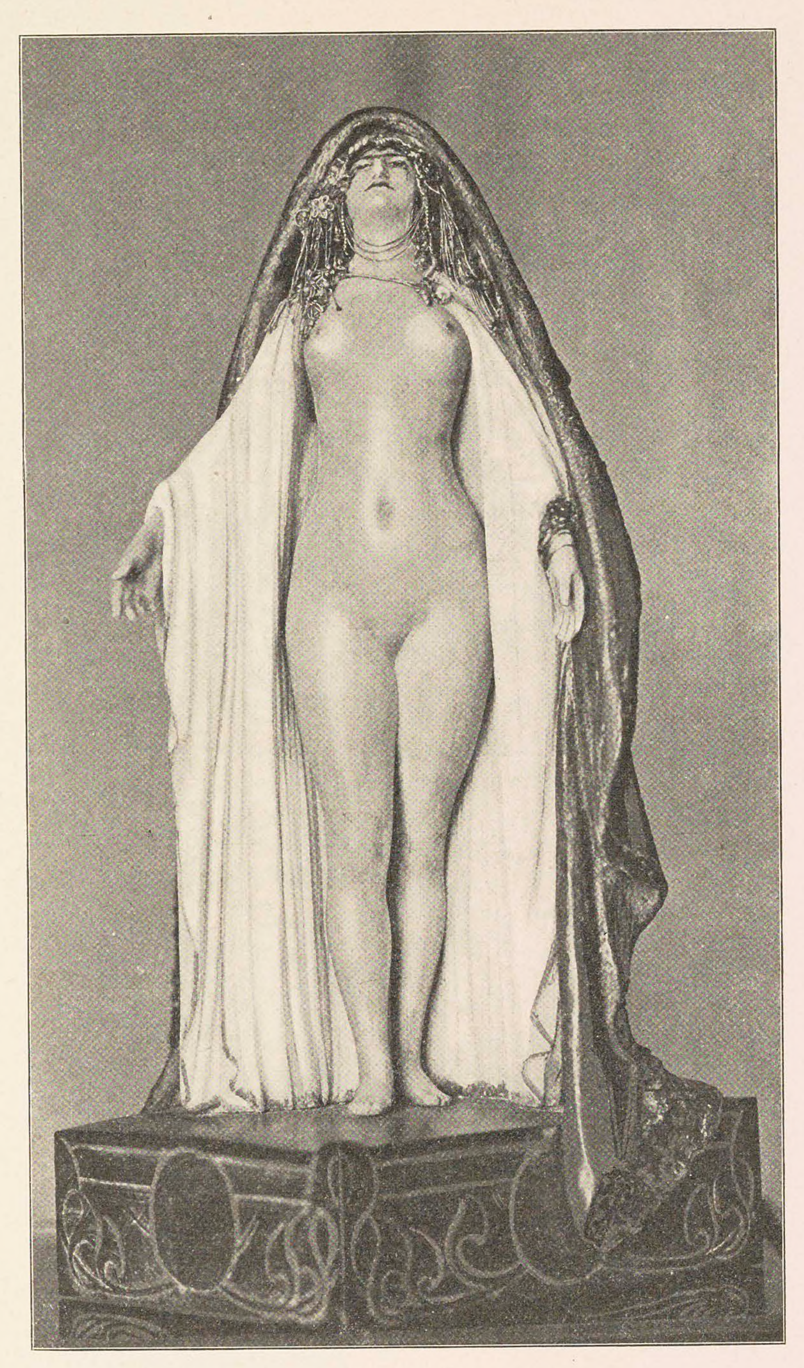
MIT 124 ABBILDUNGEN UND EINER TAFEL

DRITTES TAUSEND



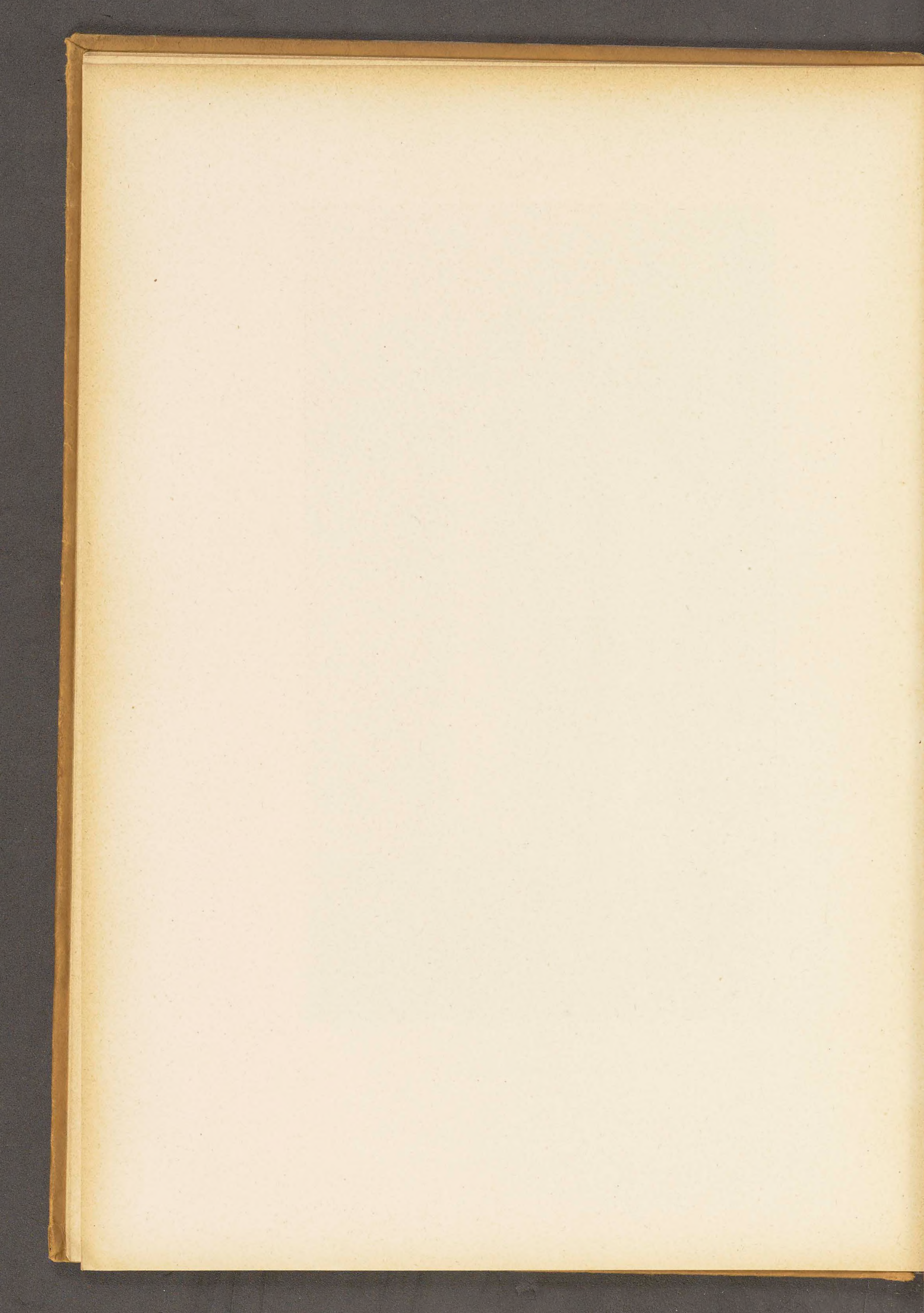
VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.



SALAMBO.

Von A. Rivière-Théodore.



Einleitung.

Die Kunst der Elfenbeinbildnerei hat in ihrer geschichtlichen Entwickelung, die uns aus der fernsten Urzeit in fast ununterbrochener Folge bis in die unmittelbare Gegenwart führt, zwei grosse Blüteperioden aufzuweisen, von denen die erste dem Mittelalter im weitesten Sinne, die zweite dem 17. und 18. Jahrhundert oder, genauer gesagt, jenem Zeitraum angehört, der in der Kunstgeschichte durch die Herrschaft des Barockstils gekennzeichnet wird. Die Zeiten, die vor, zwischen und hinter diesen beiden Perioden liegen, haben zwar ebenfalls noch mancherlei beachtenswertes in diesem Kunstzweig hervorgebracht, können sich aber in Bezug auf Umfang, Bedeutung, Eigenart und Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in keiner Weise mit dem messen, was Mittelalter und Barockzeit hierin geleistet haben. Mit Recht ist daher, wenn es sich um eine geschichtliche Darstellung der Elfenbeinplastik handelte, der Hauptnachdruck auf die Leistungen jener beider Blüteperioden gelegt worden. Indessen würde man irren, wenn man glauben wollte, dass dieselben jederzeit und in gleichem Masse die Gunst und Beachtung der Kunstfreunde und Forscher genossen hätten; im Gegenteil, seitdem man angefangen hat, sich mit der wissenschaftlichen Erforschung der Elfenbeinplastik zu beschäftigen, hat man sich stets mit besonderer Vorliebe ihren Erzeugnissen aus dem Mittelalter zugewandt. Während daher hier, besonders durch die glücklichen Forschungen der letzten Jahre, mancherlei Licht über viele, bis dahin noch im Dunkel liegende Fragen verbreitet wurde, hat sich die Kunstwissenschaft gegen die Elfenbeinplastik der Barockzeit im Allgemeinen so lau und ablehnend verhalten, dass dieselbe trotz einzelner Versuche geradezu als ein noch völlig unbebauter Boden gelten kann, auf dem Unkenntnis und Irrtum, kurzsichtige Voreingenommenheit und bewusste Geringschätzung als wucherndes Unkraut in üppiger Saat emporschiessen. An dieser ebenso unbegreiflichen, wie unverdienten Zurücksetzung haben auch die Forschungen der neuesten Zeit leider nichts zu bessern vermocht. Denn was z. B. Wauters in seiner kleinen, 1895 erschienenen Schrift „la sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands“ bietet, ist für die hier in Betracht kommende Periode durchaus ungenügend und selbst für die Geschichte der vlämischen Elfenbeinbildnerei völlig wertlos. Aehnliches gilt von Molinier. Denn so eingehend auch die mittelalterliche Elfenbeinplastik von diesem Gelehrten im ersten Bande seines grossangelegten Werkes „Histoire générale des arts appliqués à l'industrie“ behandelt ist, so oberflächlich, lückenhaft und irrig ist diejenige des 17. und 18. Jahrhunderts dargestellt. Das Wenige, was dieser Abschnitt an Brauchbarem enthält, rührt von zwei älteren Schriftstellern, Labarte und Chennevières, her, von denen

jener in seiner „Histoire des arts industriels" den ersten nennenswerten, wenn auch in Anbetracht des allzu geringen Materials und der zu wenig selbständigen Kritik unzulänglichen Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Barockelfenbeinplastik gemacht hat, während Chennevières in seinen „Notes d'un compilateur" eine fleissige, von grosser Begeisterung erfüllte Studie geliefert hat, in der, wenigstens für die französischen Elfenbeinschnitzer der Barockzeit, eine Fülle guten und brauchbaren Materials in sorgfältiger und verständiger Weise zusammengestellt ist. Verglichen mit der verdienstvollen Arbeit dieses Forschers bedeutet der hier in Frage kommende Abschnitt in Moliniers Werk einen entschiedenen Rückschritt, da hier nicht nur jede wissenschaftliche und unbefangene Kritik vermisst wird, sondern auch die Beurteilung der gesamten Elfenbeinplastik dieser Periode eine so planmässige Einseitigkeit und tendenziöse Färbung zeigt, dass sie für jeden, der nicht mehr der längst überwundenen Ansicht huldigt, dass die Kunst des Barock und Rokoko nur Verfall und Niedergang bedeute, durchaus unverständlich bleiben muss.

Unter diesen Umständen bedurften meine eigenen, 1897 erschienenen „Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit" (Strassburg, J. H. Ed. Heitz), die eine Reihe von Monographien über einige Elfenbeinschnitzer des 17. und 18. Jahrhunderts enthielten, und deren Leben und Werke zum ersten Mal mit Hilfe archivalischer Nachrichten und unter kritischer Benutzung der spärlich vorhandenen Litteratur zu schildern versuchten, wohl keiner besonderen Rechtfertigung. Galt es doch, einer Anzahl von der Forschung bisher noch fast gänzlich vernachlässigter Künstler, die zum Teil zu den ersten in ihrem Fache gehört und Werke hinterlassen haben, die sich getrost dem Besten, was in diesem Kunstzweige je geleistet wurde, an die Seite stellen können, zu ihrem Rechte zu verhelfen, nicht nur zu dem wohlverdienten Rechte der Beachtung, sondern auch zu dem einer gerechten und unparteiischen Würdigung. Während es sich aber damals nur um einzelne, in keinem unmittelbaren Zusammenhange stehende Aufsätze handelte, soll in der vorliegenden Schrift — man darf wohl sagen zum ersten Male — der Versuch gemacht werden, die Elfenbeinplastik von der Renaissance bis zur Gegenwart in ihrer zusammenhängenden geschichtlichen Entwicklung zu schildern, wobei, entsprechend dem Umfang und der Bedeutung ihrer Leistungen, der Hauptnachdruck auf die eigentliche Glanzperiode dieser Kunst im Zeitalter des Barockstils gelegt wurde, zu der Renaissance und Gegenwart gewissermassen nur das Vor- und Nachspiel bilden.

I. Die Elfenbeinplastik der Renaissance.

Nach der glänzenden Blüte, welche die Elfenbeinplastik während des Mittelalters entfaltet hatte, tritt gegen Ende des 15. Jahrhunderts, und ohne dass sich die Ursachen hierfür sofort erkennen liessen, ein Stillstand ein, der während des 16. Jahrhunderts andauert und erst mit Beginn des 17. einem abermaligen grossartigen Aufschwunge Platz macht. Das Zeitalter der Renaissance im engeren Sinne, d. h. das 16. Jahrhundert, mit seiner unvergleichlichen Fruchtbarkeit auf allen Kunstgebieten, war also für die Elfenbeinplastik auffälligerweise keine günstige Zeit, sondern eher eine Periode der Unfruchtbarkeit, die, verglichen mit den vorausgegangenen Zeiten, nur wenige beachtenswerte Leistungen aufzuweisen hat.

Der Grund für diese zunächst etwas befremdende Erscheinung ist wohl vor allem in dem Wechsel des Geschmacks und der Mode zu suchen. Wie diese beiden mächtigen Faktoren jederzeit und überall ihren massgebenden Einfluss geltend zu machen pflegen, so haben sie es auch im Zeitalter der Renaissance bezüglich der Elfenbeinplastik gethan. Es ist, als ob sich nach den verschwenderischen Darreichungen des Mittelalters eine gewisse Uebersättigung sowohl am Stoffe selbst, wie an seiner künstlerischen Verarbeitung eingestellt hätte, die dann in der Folge nicht ohne Wirkung auf den Zustand dieser Kunst überhaupt bleiben konnte. Italien zieht in diesem Zeitraum den Erzguss vor und schafft eine Fülle reizender Statuetten, die noch heute den Stolz und die Freude aller Sammler bilden; in Deutschland aber wird neben dem Erzguss die Kleinplastik in Bux und Solenhofener Stein gepflegt und zu einer Höhe gebracht, von der gegenwärtig noch zahlreiche treffliche Werke ein glänzendes Zeugnis ablegen. Hier wie dort aber ist es die Goldschmiedekunst, die sich bei ihrer hochentwickelten Technik der weitesten Beliebtheit erfreut, da sie mit ihren prunkenden Erzeugnissen dem Luxusbedürfnis des Adels wie des wohlhabenden Bürgertums in viel höherem Masse entgegenzukommen vermochte, als das in seiner Wirkung weit bescheidenere Elfenbein. Doch nicht allein in diesen Kreisen, sondern auch von der Kirche und im häuslichen Kult, die bisher den reichsten Gebrauch davon gemacht, wird das Elfenbein nur verhältnismässig noch selten verwendet. Ja, es scheint fast, als ob gerade das allmählich sich vollziehende Zurücktreten der kirchlichen gegenüber der weltlichen Kunst, auch die Verdrängung des bis dahin so bevorzugten Materials und die Abnahme des Interesses für seine Kunstarbeiten zur Folge gehabt hätte. Dass aber ein solcher Umschwung der Mode auch den ganzen Zustand dieser Kunst in technischer wie ästhetischer Hinsicht stark beeinflussen musste, ist ohne weiteres klar, und so kann es nicht Wunder nehmen, wenn die Elfenbeinarbeiten der Renaissance, von einzelnen Ausnahmen ab-

gesehen, eine gewisse Mittelmässigkeit kaum überschreiten.

Zwar war die Technik des Mittelalters auch im 16. Jahrhundert noch nirgends ganz vergessen; ja einzelne Künstler waren darin noch so befangen, dass sie die Bemalung des Elfenbeins, die ja im Mittelalter die Regel bildete, weiter übten, wie u. a. in lehrreicher Weise ein im Stift St. Florian in Oberösterreich aufbewahrtes Triptychon[1]) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt. Trotzdem kann nicht geleugnet werden, dass die Kunst der Elfenbeinschnitzerei von ihrer bisherigen Höhe herabgesunken und fast ausschliesslich bei Gegenständen angekommen war, die weniger selbständigen Kunstwert hatten, als vielmehr praktischen Bedürfnissen dienten. So entstanden damals u. a. jene zahlreichen Gebrauchsgegenstände in Elfenbein, wie Kämme, Degen-, Dolch- und Messergriffe, Pulverhörner, Rosenkränze u. s. w., die zwar meist nur von untergeordneter Bedeutung und mehr oder minder handwerksmässiger



Fig. 1. Der Triumph des Amor. Norditalienische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. Florenz, Nationalmuseum.

[1]) Abg. Kunst und Kunsthandwerk II, (1899) p. 189.

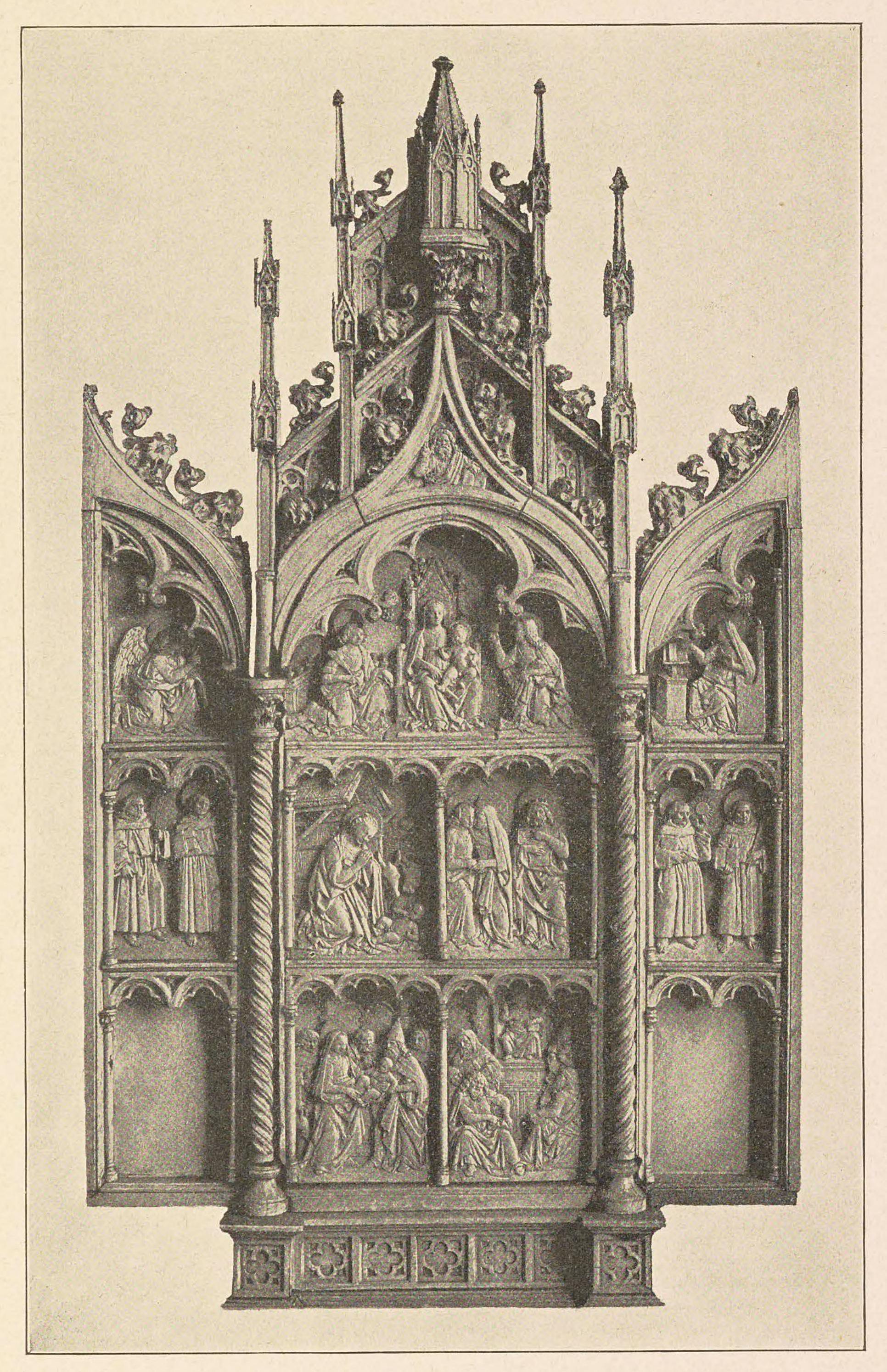


Fig. 2. Triptychon im Louvre. Florentiner Arbeit um 1500. Nach Molinier.

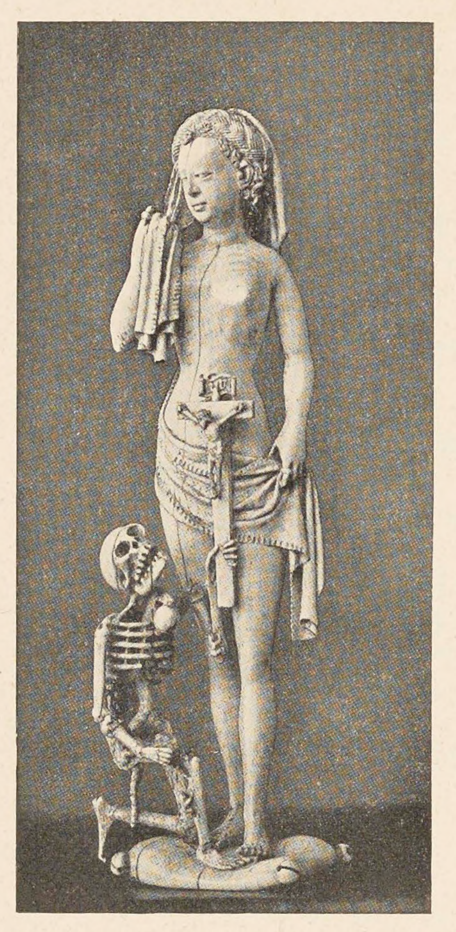


Fig. 3. Allegorische Gruppe. Deutsche Arbeit. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Ausführung waren, zuweilen aber auch, wie z. B. das sogen. Messer der Diana von Poitiers und das unter Goujons Einfluss stehende schöne Pulverhorn des Louvre,[1]) als kleine Kunstwerke im vollsten Sinne des Wortes und als Muster eines fein ausgebildeten Geschmackes gelten dürfen. Auch Kästchen, Jagdgewehre und Armbrüste mit hübsch gravierten oder geschnitzten Elfenbeineinlagen, sowie Hifthörner sind uns schon aus dem 16. Jahrhundert noch in ziemlich grosser Zahl erhalten, darunter manch ausgezeichnetes Beispiel einer mit ebensoviel Schönheitssinn wie Geschicklichkeit ausgeübten Kunst.[2]) Wohl können viele von diesen Sachen keinen ernsthaften Anspruch auf besonderen Kunstwert erheben, aber ebenso viele beweisen auch wieder, dass Moliniers Ansicht, wonach die meisten Elfenbeinbildwerke jener Zeit nichts als „sculptures de pacotille", als plumpe Ausschussware gewesen seien, auf Kurzsichtigkeit und Uebertreibung beruht.

Das vermag noch deutlicher eine Reihe von Elfenbeinskulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts, Reliefs und Rundbildwerke, zu zeigen, die nicht zu diesen Gegenständen kunstgewerblichen Charakters gehören, vielmehr als selbständige Kunstwerke anzusehen sind. Dahin gehören, um nur einige zu nennen, zunächst mehrere Arbeiten italienischer Herkunft, wie ein mit sechs Reliefdarstellungen der „triompfi" des Petrarka verzierter Reliquienschrein im Domschatz zu Graz[3]) und ein in zwei Exemplaren, im Louvre und Bargello (Fig. 1), erhaltenes Relief mit dem „Triumph des Amor" aus derselben Folge, zwei Werke, die Molinier wohl mit Recht einem Mantuaner Meister aus der Richtung des Mantegna zuweist; dahin gehören ferner mehrere Medaillonbildnisse von Frauen, die sich nach Kostüm und Haartracht als venezianische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden ansprechen lassen[4]); dahin gehört endlich jenes wundervolle, an die Marmorwerke eines Benedetto da Majano erinnernde Triptychon des Louvre (Fig 2), in dessen figürlichen Darstellungen sich der Stil der Florentiner Schule um die Wende des Quattrocento deutlich wiedergespiegelt.

Neben diesen und einigen weiteren, noch zu erwähnenden Werken italienischer Herkunft giebt es andere, die, wie z. B. das im Nationalmuseum zu München be-

[1]) Abgebild. bei Molinier a. a. O. p. 213.

[2]) Siehe z. B. das wundervolle Jagdhorn der A. von Rothschildschen Sammlung (abgeb. bei Molinier pl. 23).

[3]) Abgebild.: Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883. Heft 2, Taf. 10.

[4]) Abbildung u. a. bei Molinier p. 214.

findliche, mit Dürers Monogramm bezeichnete Flachrelief zweier nackter Frauen, oder wie das eine Schlacht darstellende, mit H. S. Behams Monogramm versehene Relief im Cluny Museum, oder wie die hübsche dem Louvre gehörige Statuette einer Pandora[1]) und die ebenfalls in München befindliche Gruppe eines nackten Mädchens mit dem Tod (Fig. 3), schon auf Grund ihrer Herkunft und nahen Stilverwandtschaft mit ähnlichen Werken in Bux und Solenhofener Stein als Arbeiten deutscher Elfenbeinbildner mit Sicherheit bestimmt werden können. Rechnet man hierzu noch eine, dem Louvre gehörige Madonnenstatuette (Fig. 4), die wohl dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören dürfte und in interessanter Weise italienische, vlämische und spanische Einflüsse in sich vereinigt, so ist dies eine an Zahl zwar nur kleine, an Kunstwert aber desto bedeutendere Gruppe von Elfenbeinbildwerken, die, was stilvolle Schönheit, Reinheit der Zeichnung und technische Ausführung betrifft, sich nicht nur getrost mit allem messen kann, was die vorhergehenden Jahrhunderte hervorgebracht, sondern auch den unwiderlegbaren Beweis liefert, dass auch in diesem Zeitraum noch Künstler lebten, die das Elfenbein mit Meisterschaft zu bearbeiten und wirkliche Kunstwerke darin anzufertigen wussten.

Es ist daher begreiflich, wenn man solche und ähnliche Werke von jeher besonders gern grossen Künstlern, am liebsten den berühmtesten unter ihnen, zuzuschreiben versucht hat. So gibt es z. B. an den verschiedensten Orten Elfenbeinkruzifixe, die, meist auf Grund einer alten Ueberlieferung, keinem Geringeren als Michelangelo zugeschrieben werden; andere Elfenbeinwerke galten und gelten zum Teil noch heute als eigenhändige Arbeiten Benvenuto Cellinis, wieder andere als solche von der Hand des Giovanni da Bologna oder seines Schülers Francavilla. Auch der berühmteste unter den Bildhauern der französischen Renaissance, Jean Goujon, wurde früher oft den Elfenbeinschnitzern zugezählt, und endlich ist die gleiche Ehre auch deutschen Meistern widerfahren, darunter dem grössten unter ihnen, nämlich Albrecht Dürer. Verführt durch sein, hier und da auf Elfenbeinskulpturen vorkommendes Monogramm, hat man geglaubt, diese Werke für eigenhändige Arbeiten des Meisters halten zu müssen; indessen steht heute ausser Zweifel, dass Dürer ebensowenig diese, wie einige ähnliche Werke in Holz und Solenhofener Stein gearbeitet hat, dass sie vielmehr von anderer Hand, aber zuweilen nach Zeichnungen oder Stichen des Meisters, in späterer Zeit gefertigt



Fig. 4. Madonna im Louvre.
Nach Molinier.

[1]) Abgebildet: Molinier p. 219.

wurden. Wir haben daher auch bis auf Weiteres kein Recht, ihm ein derartiges Werk zuzuschreiben, ebenso wenig wie den genannten übrigen grossen Künstlern dieser Epoche. Denn was z. B. Michelangelo betrifft, dem u. a. eines der berühmtesten Elfenbeinschnitzwerke der italienischen Hochrenaissance, nämlich das schöne Relief einer Kreuzabnahme im Nationalmuseum zu Florenz (Fig. 5) zugeschrieben wird[1]), so hat schon Cicognara in seiner Storia della scultura V, p. 515 mit Recht bemerkt, dass, wenn Michelangelo alle Arbeiten in Elfenbein, die man ihm kritiklos zuzuschreiben pflegt, wirklich eigenhändig ausgeführt hätte, er vermutlich Zeit seines Lebens nichts anderes hätte zu Stande bringen können. Wie aber über ihn, so fehlt uns auch über Cellini und Giovanni da Bologna jede Nachricht, die vermuten lassen könnte, dass sie auch in Elfenbein gearbeitet hätten. Wäre das aber der Fall gewesen, so würde wenigstens Cellini sicherlich nicht versäumt haben, uns in seiner Selbstbiographie eine Notiz darüber zu hinterlassen, wie er ja auch von seinem sonst wenig bekannten Vater Giovanni ausdrücklich berichtet, dass er wundervoll in Elfenbein gearbeitet und als der erste in dieser Kunst etwas geleistet habe. Solange daher ein sicherer Gegenbeweis nicht erbracht ist, müssen alle jene Meister endgiltig aus der Zahl der Elfenbeinschnitzer ausgeschieden werden. Wenn aber einzelne Elfenbeinskulpturen, besonders Kruzifixe, sei es im Stil oder in der allgemeinen Auffassung, eine gewisse Aehnlichkeit mit ihren Werken zu haben scheinen, so erklärt sich diese zur Genüge aus dem gewaltigen Einfluss, den jene Meister auf die Kunst ihrer und der nachfolgenden Generationen ausgeübt haben.

Fig. 5. Kreuzabnahme. Florenz, Nationalmuseum.

Es ist klar, dass ihre Werke, und darunter vor allem die überall in grosser Zahl verbreiteten reizenden Bronzestatuetten des Giovanni da Bologna und seiner Schüler, die Elfenbeinschnitzer stark beeinflussen und, wie noch zahl-

[1]) Auch ein anderes schönes Elfenbeinrelief (abgeb. im Atlas zu Cicognara Taf. 88), das den von zwei Engeln gehaltenen sterbenden Christus darstellt und einer Arbeit des Veronesen G. Campagna nachgebildet ist, trägt deutlich den Stempel Michelangeloschen Geistes.

reiche, meist jedoch einer späteren Zeit angehörige Beispiele beweisen,[1]) zum direkten Kopieren oder Nachahmen anregen mussten; wir haben aber keinen Grund, sei es Michelangelo, sei es Giovanni da Bologna oder Albrecht Dürer oder anderen irgend ein Werk dieser Art zuzuschreiben. Damit soll jedoch die Möglichkeit, dass einzelne dieser Meister solche Werke überhaupt hätten schaffen können, nicht bestritten werden; allein, wenn man erwägt, dass ihre Arbeitskraft, durch mannigfache grössere Aufgaben schon völlig in Anspruch genommen, wohl kaum noch zu solchen langwierigen, die höchste Geduld erfordernden Arbeiten ausgereicht haben dürfte, die zudem auch ihrem Temperament und ihrer Arbeitsgewohnheit nicht immer entsprechen mochten, so wird man es auch aus diesem Grunde für wahrscheinlicher halten, dass keiner von ihnen sich je mit diesem heiklen Material praktisch befasst habe. Wohl aber ist es möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass neben ihren Marmor- und Bronzewerken auch mitunter ihre Zeichnungen oder Stiche, wie wir das u. a. von Aldegrever, H. S. Beham, Pencz, V. Solis, Holbein d. j., Ag. Carracci (siehe Fig. 6) und vielen anderen nachweisen können, als Vorlagen von den Elfenbeinschnitzern benutzt worden sind, wodurch dann wieder die in der That zuweilen stark hervortretende Aehnlichkeit gewisser Elfenbeinarbeiten mit dem Stil- und Kunstcharakter jener Meister ihre ungezwungene Erklärung findet.

Doch wie dem auch sei, das eine ist jedenfalls sicher, dass es ausgezeichnete und in ihrem Fache sehr geschickte Künstler gewesen sein müssen, die solche Werke, wie die obengenannten, ausführen konnten. Ihre Namen sind allerdings, verdunkelt durch die zahlreichen, sie umgebenden glänzenderen Talente, nicht auf uns gekommen. Wenn aber wirklich einmal der Zufall einen solchen aus den Akten irgend eines Archivs ans Licht des Tages bringt, wie es mit den Namen eines gewissen Gio. Antonio Gualtario da Gaeta[2]) oder Nicolo Ziera geschehen ist,[3]) so sind es in der Regel nur Namen ohne Inhalt, die für die Geschichte der Elfenbeinbildnerei von ebenso geringer Bedeutung sind, wie der Name des schon genannten Vaters des Benvenuto Cellini trotz des ihm von seinem Sohne gespendeten Lobes. Es wäre daher auch müssig, nach solchen Namen weiter zu forschen, solange uns sichere Nachrichten überhaupt fehlen, und es mag genügen, eine Vermutung Cicognaras[4]) kurz anzuführen, wonach viele Elfenbeinarbeiten italienischer Herkunft aus dieser Epoche wohl an erster Stelle auf Valerio Vicentino und Giovanni Bernardi di Castel-Bolognese sowie deren Schüler, die ja alle nicht nur tüchtige Zeichner, sondern auch hervorragende Bildner waren, zurückzuführen seien. Irgend ein Anhalt für diese Vermutung besteht indessen nicht, und wenn sich auch manche Elfenbeinskulpturen, darunter vor allem einzelne Medaillonbildnisse, schon nach ihrem ganzen Kunstcharakter mit den Werken jener berühmten Edelsteinschneider und Medailleure wohl vergleichen lassen, wird man doch ernste Bedenken tragen müssen, sie in ihrer Allgemeinheit ihnen zuzuweisen.

Eher dürfte vielleicht der Umstand, dass sich, wie wir aus Bertolottis Forschungen wissen, zahlreiche, während der Renaissance in Italien thätige niederländische Kunsttischler zu ihren Einlegearbeiten auch vor allem des Elfenbeins bedienten, vermuten lassen, dass einzelne höher befähigte unter ihnen, ausser ihren mehr handwerks-

---

[1]) Vergl. z. B. die Gruppe der „Tugend, die das Laster fesselt" im Cluny-Museum (Nr. 1113); eine badende Venus und die Figur der „Andromeda" in der ehemaligen Sammlung Spitzer, Auktions-Katalog pl. II, Nr. 181/2; den Sabinerinnenraub in der ehemalig. Rotschildschen Sammlung zu Frankfurt u. s. w.

[2]) Vergl. A. Bertolotti, Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli 16 e 17 p. 234.

[3]) Repertor. für Kunstwissenschaft 18, p. 192.

[4]) a. a. O. V, p. 514.

mässigen Arbeiten auch gelegentlich Elfenbeinbildwerke von selbständigerem Kunstwert angefertigt haben möchten. Doch steht dem wieder entgegen, dass neben diesen Ebenisten ausdrücklich auch „intagliatori in avorio", wie z. B. ein gewisser um 1595 in Rom lebender Giacomo Fiammingo, genannt werden, was auf eine bestimmte Unterscheidung zwischen künstlerisch geschulten Elfenbeinschnitzern und jenen mehr handwerksmässig schaffenden Ebenisten hinzuweisen scheint.

II. Die Elfenbeinplastik der Barockzeit.

Wenn man das Wenige überschaut, was uns das 16. Jahrhundert an Elfenbeinwerken hinterlassen hat, und dabei den Mangel an Nachrichten über diese Kunst und über diejenigen, die sie ausübten, in gleicher Weise schmerzlich empfindet, muss man um so mehr überrascht sein über die reiche Fülle herrlicher Elfenbeinskulpturen, mit denen uns die beiden nachfolgenden Jahrhunderte plötzlich überschütten, sowie über die grosse Zahl tüchtiger Meister, die uns in Verbindung mit mancherlei Nachrichten mit einem Male entgegentreten. Denn wenn sich auch erwarten liess, dass ein so schönes und gerade für kleine dekorative Skulpturen so vorzüglich geeignetes Material wie das Elfenbein die Laune einer Mode wohl zu überdauern und die alte Wertschätzung bald wiederzugewinnen im Stande sein würde, wird man doch über diesen jähen Wandel des Geschmacks zunächst erstaunen und nach den Gründen desselben sich fragen müssen.

Wie es scheint, war es vor allem ein äusserer Anlass, der diesen, dem Elfenbein so günstigen Umschwung herbeiführte. Bis zur Eröffnung der grossen Handelsverbindungen mit Asien galt nämlich das Elfenbein als ein so kostbares Material, dass es in Europa verhältnismässig selten und meist nur in dünnen Platten verarbeitet wurde. Nachdem aber inzwischen die direkte Seeverbindung mit Ostindien hergestellt war, wurden, hauptsächlich durch die holländischen Handelskompagnien, allmählich grosse Massen von Elfenbein nach Europa gebracht, die dann nicht nur zu einer grossartigen Ausdehnung der Elfenbeinindustrie, sondern auch zu einer raschen und erfolgreichen Wiederbelebung der stark zurückgedrängten Kunst der Elfenbeinschnitzerei führten. Angeregt durch diese im Ueberfluss gespendeten Vorräte und gefördert durch vornehme Gönner, bemächtigte sich die Mode jetzt von neuem wieder des Elfenbeins, das vor allem bei uns in Deutschland das bevorzugte Kunstmaterial der Kleinplastik wurde, dessen Verarbeitung nicht nur zahlreiche Künstler von Beruf, sondern auch, was vielleicht für das äussere Ansehen und die rasche Entfaltung dieser Kunst noch wichtiger war, Dilettanten aus vornehmen, ja sogar aus fürstlichen Kreisen in grosser Zahl beschäftigte.

Die nächste Folge davon war, dass die Gegenstände, die jetzt aus Elfenbein angefertigt wurden, vorwiegend weltlichen Charakter trugen, indem an Stelle der im Mittelalter fast ausschliesslich für religiöse Zwecke geschaffenen Kunstwerke und Geräte solche Dinge traten, die, entsprechend der auf erhöhten Luxus und erweiterte Bedürfnisse gehenden Richtung der Zeit, zum Schmucke der Wohnungen wie zur Verherrlichung festlicher Lebensfreude dienten. Humpen, Kannen, mächtige Pokale und grosse Schüsseln mit reichen Schnitzereien oder in kunstvoll gedrechselter Arbeit schmückten die hohen Kre-

denzen, während Reliefplatten in Rahmen als selbständige Kunstwerke die Wände der Gemächer zierten oder als Einlagen für Möbel, Kästchen und Wandvertäfelungen die mannigfachste Verwendung fanden. Dazu kam eine Fülle kleinerer Gebrauchsgegenstände, wie z. B. Griffe, Büchsen,

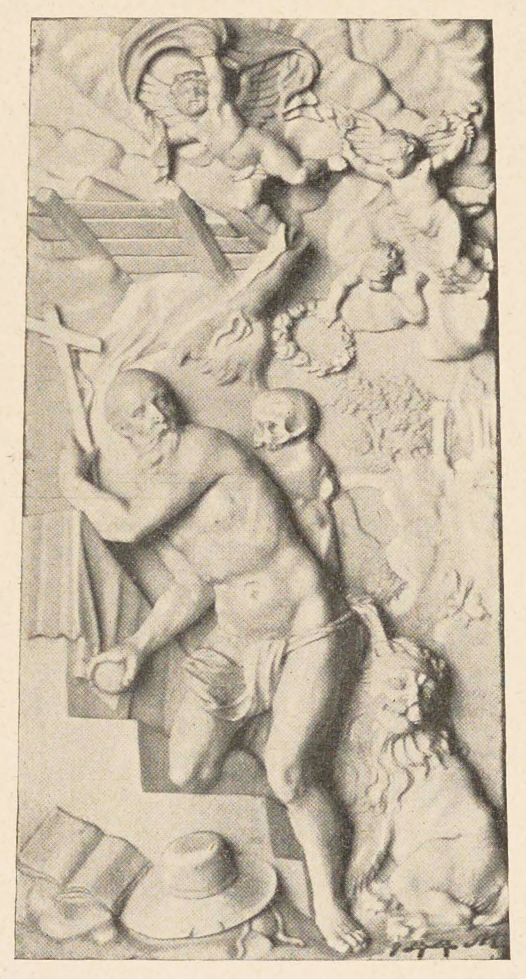


Fig. 6. St. Hieronymus.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Dosen, Fächergestelle, Tabaksreiben, und, wie schon im 16. Jahrhundert, allerlei Jagdgerät: Armbrüste, Gewehre, Pulverhörner u. s. w., die mit gravierten oder geschnitzten Elfenbeinplatten belegt oder in massiver Arbeit aus Elfenbein angefertigt waren. Endlich aber entstanden damals jene zahllosen Gruppen und Figuren, die als mehr oder minder freie Kopien nach antiken und zeitgenössischen Werken oder auch als selbständige Schöpfungen begabter Künstler uns die Elfenbeinplastik dieser Zeit von ihrer glänzendsten Seite zeigen. Ein sinnlich froher, heiterer, ja mitunter auch ein üppiger und leichtlebiger Zug geht durch alle diese Gruppen, Figuren und Reliefs und löst jene ernste und fast asketische Stimmung ab, die über die Elfenbeinskulptur des Mittelalters ausgebreitet war.

Das religiös-kirchliche Element trat, wie schon gesagt, gegenüber dem vorwiegend mythologisch-allegorischen Inhalt dieser Werke, in den Hintergrund; nur selten begegnen uns noch, mit fast alleiniger Ausnahme der Figur des Gekreuzigten, religiöse Motive. Wo sie aber vorkommen, sind sie, wie z. B. die ziemlich zahlreichen Darstellungen des jugendlich schönen Sebastian oder des greisenhaften Hieronymus (Fig. 6), entweder aus ganz bestimmten künstlerischen Absichten entstanden, oder ohne den richtigen Ernst, die nötige Weihe und innere Ueberzeugung behandelt, aus denen heraus solche Werke geschaffen sein müssen. Die Elfenbeinschnitzer fühlten sich eben, als richtige Kinder ihrer Zeit, mit ihrem ganzen Denken und Empfinden mehr zu jenen Stoffen hingezogen, bei denen sie, durch keinerlei Rücksicht gebunden, ihre Meisterschaft in der Anordnung und Gruppierung wie in der Ausführung besser und freier zu bethätigen vermochten.

Was diese technische Seite anbetrifft, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass die Künstler dieser Epoche ihre mittelalterlichen Genossen hierin weit übertrafen. Die meisten ihrer Arbeiten zeichnen sich durch eine hervorragende Geschicklichkeit in der Behandlung des Elfenbeins aus, die sich mit einem fein ausgebildeten plastischen Gefühl, dem Erbteil der Renaissance, aufs glücklichste verbindet. Die Grenzen, welche die Natur des Materials dem Künstler zog, scheinen seine Phantasie nicht nur nicht gehemmt, sondern oft sogar zu ganz besonderem Schwung und ausserordentlichen Lei-



Fig. 7. Engelsturz. München, Bayerisches Nationalmuseum.

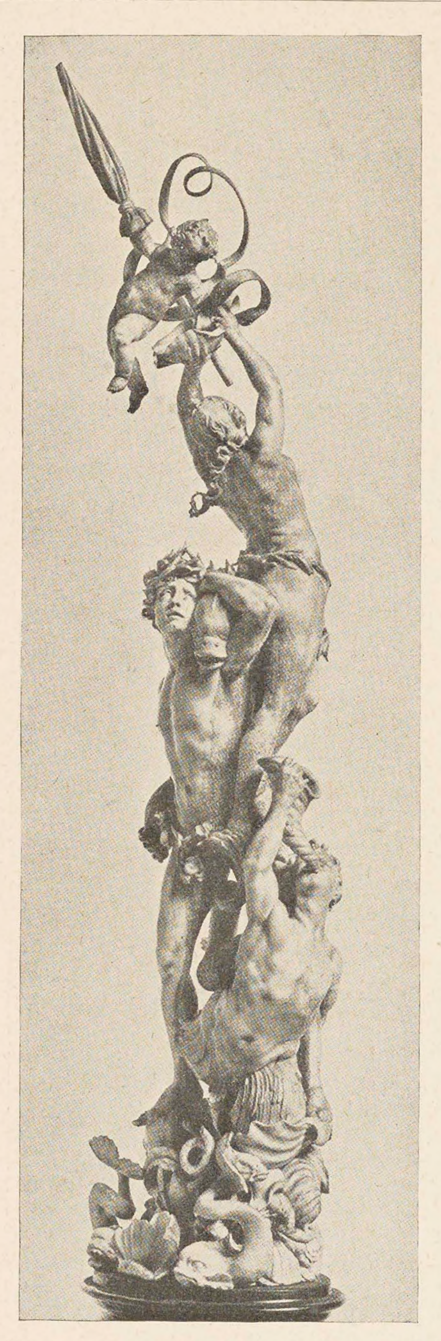


Fig. 8. Bacchantengruppe, wahrscheinlich von Rauchmiller.
Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

stungen angespornt zu haben. So pflegte man nicht nur häufig sehr verwickelte und figurenreiche Kompositionen, wenn irgend möglich, aus einem einzigen Stück auszuführen, wie das z. B. ein aus 142 Figuren bestehender „Engelsturz" im Dresdener Grünen Gewölbe und ähnliche Werke anderer Sammlungen (Fig. 7) zeigen, sondern verstand auch die natürliche Form des Materials in sehr geschickter Weise auszunutzen, indem man, wie z. B. die hier abgebildete Gruppe (Fig. 8) zeigt, die Gestalten vieler Rundfiguren und Gruppen genau innerhalb der Umrisse hielt, die durch die Form des Zahnes vorgezeichnet waren. Hieraus erklärt sich auch meines Erachtens nicht nur das häufige Vorkommen schlanker und langgezogener Gestalten, die aus breiter Grundfläche herauswachsen, sondern auch die Vorliebe für grössere Kompositionen von geschlossener pyramidaler Form, wie jene kühn aufgebauten Gruppen von Kriegern oder von Frauen raubenden Männern (Fig. 9 u. Fig. 10), die als sog. Raptusgruppen in der dekorativen Plastik schon seit Giovanni da Bologna und Bernini eine wichtige Rolle spielten. In solchen und ähnlichen Werken, die zum Teil unmittelbar auf die Schöpfungen dieser Meister zurückgehen oder doch mehr oder minder stark von ihnen beeinflusst sind, offenbart sich eine unvergleichliche technische Fertigkeit, verbunden mit einem hervorragenden Kompositionstalent.

Nicht minder bewundernswert ist die Sicherheit, mit der die Elfenbeinschnitzer jener Zeit die Reliefbildnerei vom zartesten Flachrelief, das die Umrisse der Zeichnung weich und fast unmerklich im Grunde verlaufen lässt, bis zum stärksten Hochrelief, wobei die Figuren oft völlig unterschnitten und frei herausgearbeitet sind, beherrschen. Innerhalb dieser beiden Grenzen bewegen sie sich mit souveräner Freiheit, indem sie, unbekümmert um die Gesetze einer strengen Reliefkunst, ihre grösseren Kompositionen in der Regel nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund abstufen, wobei die Figuren des ersteren gewöhnlich als Hochreliefs, diejenigen des Mittelgrundes in mässig flachem Relief, die übrigen Dinge aber in nur geringer Erhebung und starker perspektivischer Verjüngung behandelt werden. Der Grundcharakter aller dieser Reliefs ist daher ein

völlig malerischer. Sie gehen aus auf malerische Wirkungen, sind komponiert nach malerischen Grundsätzen und wollen häufig nichts anderes sein, als eine unmittelbare Uebertragung von Gemälden in die Plastik. Wenn aber Molinier jenen Elfenbeinkünstlern hieraus einen Vorwurf machen zu müssen glaubt, so vergisst er, dass auch die monumentale Plastik der Barockzeit, die Rund- wie die Reliefplastik, durchaus denselben Grundgesetzen unterworfen war. Dieser malerische Charakter bildet eben eine Eigentümlichkeit der gesamten Skulptur jener Zeit, die jedoch, da die Mehrzahl ihrer Werke, sowohl der Gross- wie der Kleinplastik, vor allem dekorativen Zwecken diente, keineswegs tadelnswert, sondern eher innerlich berechtigt und deshalb geradezu als ein Vorzug erscheint.

Aber auch in rein technischer Hinsicht folgt die Elfenbeinskulptur der Barockzeit ganz den Grundsätzen der monumentalen Plastik. Während sich nämlich die mittelalterliche Elfenbeinskulptur, aufs innigste verwandt mit der Holzskulptur, stets als eigentliche Schnitztechnik bekennt, schwebt ihr im 17. und 18. Jahrhundert die Stein- oder, besser gesagt, die Marmorplastik als Ideal und Vorbild vor. Es genügt ein Blick auf die Elfenbeinwerke dieser Epoche, um sofort zu erkennen, wie nahe dieselben den Marmorskulpturen ihrer Zeit verwandt erscheinen. Ja man könnte mitunter sogar im Zweifel sein, ob der Marmorbildhauer den Elfenbeinschnitzer oder ob nicht vielmehr der letztere jenen mit seiner Technik beeinflusst habe, wenn man sieht, wie diese Bildhauer ihre Werke glatt und glänzend wie Elfenbein polierten. Das lässt sich besonders bei nackten Figuren erkennen, für die ja das Elfenbein mit seinem warmen und milden Ton, seinem sanften und weichen Glanz und seiner an die menschliche Haut erinnernden Textur noch ungleich besser als der Marmor sich eignete. In richtiger Erkenntnis dieser besonderen Vorzüge ihres Materials haben daher die Elfenbeinschnitzer mit Vorliebe nackte Figuren dargestellt, bei denen sie auch zugleich ihre Meisterschaft in der Beherrschung der Körperformen im glänzendsten Lichte zeigen konnten. Aus demselben Grunde durften sie aber zugleich auch auf ein Hilfsmittel verzichten, das ihren Werken zwar den Schein noch grösseren Lebens verliehen, ihnen aber auch einen wesentlichen Reiz, der auf der natürlichen Eigenschaft und ursprünglichen Reinheit des Materials beruht, entzogen haben würde. Dieses Hilfsmittel war die Farbe, und der Verzicht darauf muss für die Elfenbeinarbeiten des Barockstils als feste Regel gelten.

Im Gegensatz zum Mittelalter, das bei den für kirchliche Zwecke bestimmten Elfenbeinwerken fast immer farbige Bemalung anwendete, sei es eine nur teilweise mit Hervorhebung gewisser Einzelheiten oder, wie es in völliger Missachtung des Materials zuweilen wohl auch geschah, eine das Elfenbein fast ganz bedeckende,

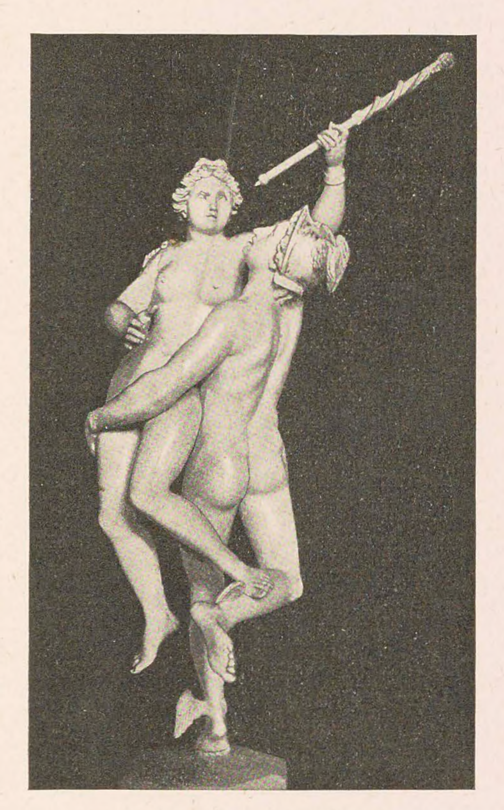


Fig. 9. Merkur und Psyche.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

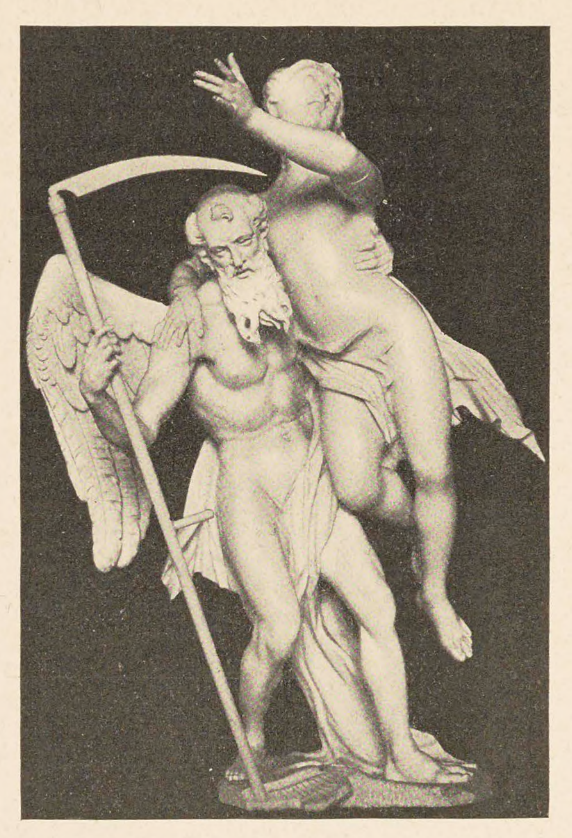


Fig. 10. Saturn, die Wahrheit tragend.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

finden wir unter den Elfenbeinwerken der Barockzeit nur ausserordentlich wenige mit Bemalung. Wo sie uns aber wirklich einmal begegnet, wie z. B. vor allem in der Plastik Spaniens, beschränkt sie sich fast immer nur auf bestimmte Einzelheiten, wie Haar, Augen, Säume der Gewänder u. s. w. Auch dieser Verzicht auf die Farbe hängt meines Erachtens in erster Linie mit dem fein ausgebildeten Stilgefühl, einem Hauptvorzug jener Künstler gegenüber ihren mittelalterlichen Genossen zusammen, auf den, wie es scheint, die ganze Art des äusseren Betriebs dieser Kunst nicht ohne Einfluss gewesen ist.

Die figürliche Elfenbeinplastik war nämlich, wie schon Ilg hervorgehoben hat, zur Zeit des Barockstils nicht etwa ein selbständiger Zweig kunstgewerblicher Thätigkeit; sie bildete auch nicht, wie z. B. die Goldschmiedekunst, Schlosserei, Tischlerei u. s. w. ein eigenes Bereich von abgeschlossener Thätigkeit im zunftmässigen Sinne. Es scheint vielmehr, als ob sie, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, mehr eine „freie", noch durch keinerlei Verordnungen festgelegte Kunst oder, besser noch, eine besondere Lieblingsbeschäftigung von Künstlern aller Art gewesen sei. Grosse Meister, deren Thätigkeit sonst ihren Schwerpunkt auf ganz anderen Gebieten hatte, besonders Bildhauer, daneben aber auch Goldschmiede, ja selbst Architekten und Maler, haben „gewissermassen in geistiger Feierstunde" sich mit Vorliebe jenem edlen Material zugewendet und darin oft das Beste ihres gesamten Schaffens geliefert. Dadurch kam nicht nur ein eigentümlich höherer Zug in diese Kunst, sondern es hängt damit wohl auch zusammen, dass sie in eine so nahe Beziehung oder, richtiger gesagt, in eine so unmittelbare Abhängigkeit von den Werken der grossen Kunst, der monumentalen Plastik wie der Malerei, trat, die dann von grösstem Einfluss auf ihre ganze Entwickelung wurden.

Man unterschätzt die Bedeutung dieser Elfenbeinschnitzer, die als die Schöpfer und Begründer eines wirklichen Elfenbeinstils betrachtet werden dürfen, wenn man ihre Arbeiten ganz allgemein für Werke zweiten Ranges und für ungleich geringer als die des Mittelalters erklärt. Trotz gewisser unleugbarer Schwächen, die indessen nicht ihnen allein, sondern vielmehr der gesamten Kunst jener Zeit zur Last fallen, sind ihre Schöpfungen doch zum grössten Teil so reizvoll, vornehm, stilrein und technisch vollendet, dass sie stets zu den edelsten Erzeugnissen der Kleinplastik aller Zeiten gerechnet werden dürfen. Und darum verdienen ihre Urheber, die ja auf ihrem Gebiete und in ihrem Fach eine durchaus ähnliche Stelle einnehmen wie die grossen Bildhauer und Maler auf dem ihrigen, aus dem Dunkel, das sie bisher mehr oder weniger umgab, ans

Licht gezogen zu werden, um fortan in der Geschichte der Kleinplastik einen angemessenen Platz, ein jeder nach seiner Bedeutung, einzunehmen.

Italien.

Wie schon im Mittelalter, so lassen sich auch im Zeitalter des Barockstils verschiedene Schulen unterscheiden, die zwar alle über eine hoch entwickelte Technik verfügen und das Elfenbein mit höchster Bravour zu bearbeiten verstehen, im übrigen aber, besonders was den Wert und Umfang ihrer Leistungen im Einzelnen betrifft, erheblich von einander abweichen. Die führende Stellung, welche im Mittelalter die romanischen Nationen auf diesem Kunstgebiet innegehabt hatten, ist nunmehr an die Völker germanischen Stammes, vor allem an die Vlamen und Deutschen, übergegangen, die durch die Zahl der künstlerischen Kräfte und ihrer Werke ein so entschiedenes Uebergewicht behaupten, dass dadurch Alles, was Italien und Frankreich — von Spanien ganz zu schweigen — hervorgebracht hat, durchaus in Schatten gestellt wird.

Die geringste Bedeutung kann die italienische Schule beanspruchen, sofern man überhaupt von einer solchen reden kann. Es sind nur wenige Künstler, die örtlich getrennt und meist nur vorübergehend als Elfenbeinschnitzer thätig waren und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Werke von scharf ausgeprägtem nationalen Stilcharakter hinterlassen haben. Dazu kommt, dass die Nachrichten über ihre Kunst sehr dürftig fliessen und meist nur wenig Zuverlässiges bieten. So bewegen wir uns gleich bei einem der bedeutendsten Bildhauer des 17. Jahrhunderts, nämlich bei Alessandro Algardi (1602—54), soweit er hier in Betracht kommt, auf durchaus unsicherem Boden. Zwar wissen wir durch seinen Biographen Bellori,[1]) dass dieser ganz im Banne Berninis stehende Künstler im Alter von 20 Jahren am Hofe zu Mantua mit Elfenbeinschnitzerei beschäftigt war und einige Jahre später in Rom, durch bittere Not gezwungen, sich von neuem mit dieser Kunst befasste, und wissen ferner auch, dass es vorzugsweise Kruzifixe und vielleicht auch noch Kinderfiguren waren, die er in diesem Material fertigte, allein wir vermögen keines seiner Werke mehr mit Sicherheit nachzuweisen, da im Jahre 1630 bei der Eroberung Mantuas die zahlreichen kleineren Arbeiten des Künstlers, darunter auch diejenigen in Elfenbein, in alle Winde zerstreut und mit ähnlichen Werken von anderer Hand vermischt worden sind. Es beruht daher auf blosser Vermutung, wenn man ihm einige Werke dieser Art, wie z. B. das schöne Kruzifix in der Reichen Kapelle zu München,[1]) von dem nur fest-

[1]) Le vite dei pittori, scultori ed architetti p. 148ff.

[1]) Im Werke „Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, p. 1102“ wird es einem Pietro Gardi (?) zugeschrieben, was wohl nur auf einer Namensverwechslung beruht.

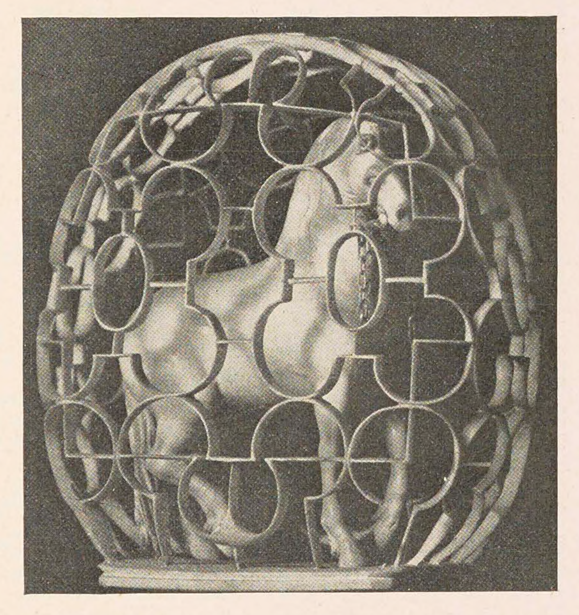


Fig. 11. Pferd in einem Netz, von F. Planzone. Florenz, Nationalmuseum.

steht, dass es in Italien erworben wurde, zuzuschreiben sucht.

Als Bildner von Kruzifixen, daneben aber auch als Schöpfer von Putten- und Kinderfiguren hat Algardi bekanntlich von jeher einen grossen Ruf genossen. Und wie er auf jenem Gebiete als gleichwertig mit Michelangelo betrachtet zu werden pflegte, mit dem er sich in die Ehre, zahllose Kruzifixe geschaffen zu haben, teilen musste, so galt er auf diesem als glücklicher Nachahmer des etwas älteren Fiammingo, des grössten Meisters solcher Darstellungen.

Indessen sind ja die Schwierigkeiten, die gerade diese beiden Arten von Kunstwerken zu allen Zeiten der Stilkritik geboten haben, hinlänglich bekannt. Denn nicht nur, dass die Fülle des Materials den Ueberblick erschwert, es macht auch die beständige Wiederkehr gewisser Züge und Motive, besonders bei Kruzifixen, eine scharfe Unterscheidung im einzelnen und eine Zuweisung an einen bestimmten Meister aus rein stilistischen Gründen fast unmöglich. Falls daher nicht noch andere Gründe hinzukommen, seien es nun Künstlersignaturen oder glaubwürdige Ueberlieferungen irgendwelcher Art, muss man bei solchen Zuweisungen stets mit grösster Vorsicht verfahren.

So wird uns weiterhin der Name eines gewissen Pietro Andrea Torre († 1668) genannt, der zu Genua gelebt und ebenfalls wundervolle Kruzifixe in Elfenbein gefertigt haben soll.[1] Aber auch hier würde jeder Versuch, ihm ein derartiges Werk zuzuweisen, von vornherein völlig aussichtslos sein. Etwas besser sind wir dagegen über die Kunst eines dritten italienischen Elfenbeinschnitzers, des Filippo Planzone von Nicosia (thätig bis 1636), genannt „Il Siciliano“, unterrichtet, als dessen Werk ein im Nationalmuseum zu Florenz aufbewahrtes „Pferd in einem Netz“ (Fig. 11) gilt, das, aus einem einzigen Stück Elfenbein geschnitzt, zu jenen zahlreichen gekünstelten Arbeiten gehört, deren virtuose Technik wohl unser Staunen zu erregen vermag, die aber, rein als Kunstwerke betrachtet, einen

Fig. 12. Pieta. Gruppe in Brüssel, Musée des arts décoratifs.

[1] Soprani, Vite dei pittori genoesi p. 243.

wenig befriedigenden Eindruck hinterlassen.

Zwar kennen wir ausser den hier genannten noch andere italienische Elfenbeinschnitzer dieses Zeitraums, wie z. B. Francesco Francelli, der in Rom, später auch eine Zeitlang am englischen Hofe thätig war, aber von ihren Werken ist uns keines mehr erhalten. Ueberhaupt scheint es, dass die Elfenbeinschnitzerei sich bei den einheimischen Bildhauern, deren eigentliches Material ja stets der Marmor oder die Bronze war, keiner besonderen Beliebtheit zu erfreuen hatte; dass es vielmehr in erster Linie fremde, besonders deutsche Künstler waren, die jene Kunst dort vertraten und darin besseres leisteten als ihre italienischen Genossen. Kennen wir doch eine grosse Schar vlämischer, französischer und deutscher Elfenbeinschnitzer, die sich damals, entweder vorübergehend zu ihrer Ausbildung oder längere Zeit, und zum Teil in fürstlichen Diensten beschäftigt, in Italien aufhielten, darunter viele, die, wie z. B. die Deutschen Petel, Kern, Barthel, Permoser u. a., zu den ersten in ihrem Fache zählten.[1]) Neben solchen Meistern konnten natürlich die wenigen einheimischen Elfenbeinschnitzer bei ihren Landsleuten um so weniger Beachtung finden, als ihre Werke, infolge der sich dort mehr wie anderswo kreuzenden verschiedenartigen Einflüsse, ein gut Teil ihrer nationalen Eigenart und ihres nationalen Stiles eingebüsst haben mochten.

Erst um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert begegnen uns zwei italienische Elfenbeinbildner, über die sich auf Grund ihrer Werke zum ersten Male ein sicheres Urteil gewinnen lässt. Unter den Elfenbeinbildwerken im Königl. Museum zu Berlin befindet sich ein Reliefbrustbild des bekannten Kunstkenners und Sammlers



Fig. 13. Medaillonbrustbild des Kunstkenners Ph. von Stosch. Berlin, Königl. Museum.

Philipp von Stosch, das ihn laut Unterschrift im Alter von 26 Jahren, bartlos, mit leicht gelocktem Haar, nackter Brust und einem Gewandstück über der linken Schulter darstellt (Fig. 13). Dieses 1717 entstandene Relief ist am unteren Rande des Bildes „I. Pozzo. F. Romae“ bezeichnet.[2]) Pozzo war ein in Rom um 1700 thätiger Medailleur und Elfenbeinschnitzer, der mit dem gleichzeitig erwähnten Giovanni Pozzi, jedenfalls aber auch mit „Andrea“ Pozzo identisch war, der als der Urheber eines als Hochrelief in Elfenbein geschnittenen Kentauren im Grünen Gewölbe, einer getreuen Kopie des älteren der beiden im Kapitolinischen Museum aufbewahrten Kentauren, gilt.[3]) Beide

[1]) Für das Werk eines dieser in Italien thätigen Künstler, eines Deutschen oder Vlamen, halte ich z. B. auch die herrliche Pieta in Brüssel (Fig. 12.)

[2]) Siehe Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Aufl. Die Elfenbeinbildwerke, bearbeitet von W. Vöge. Berlin 1900, p. 77 No. 158. — Die Berliner Elfenbeinbildwerke werden mit Bezug auf dieses Verzeichnis künftig nur mit den Nummern citiert.

[3]) Siehe das Königl. Grüne Gewölbe zu Dresden, beschrieben von J. u. A. Erbstein. Dresden 1884, p. 24, No. 226. — Die weiter zu erwähnenden Dresdener Elfenbeinwerke werden ferner nur nach den Nummern dieses Katalogs citiert.

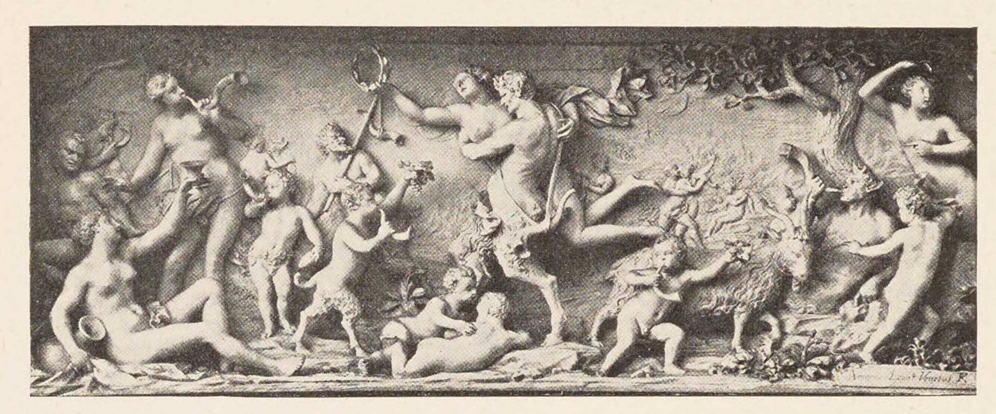


Fig. 14. Bacchische Darstellung von A. Leoni. München, Bayer. Nationalmuseum.

stilistisch miteinander nahe verwandte Werke zeigen Pozzo als einen nicht sehr bedeutenden, aber immerhin tüchtigen Künstler, der sich, wie es scheint, die Antike zum Vorbild nahm und in Anlehnung an den Stil ihrer Werke eine geschickte und glückliche Hand bekundete.

Weit bedeutender als Pozzo, ja einer der hervorragendsten Elfenbeinschnitzer überhaupt, war dessen Zeitgenosse, der Venezianer Antonio Leoni. Auch er hat das Geschick, fast vergessen zu sein, mit vielen seiner Genossen teilen müssen. Denn die Kunstgeschichte als solche kennt ihn nicht; auch die Künstlerlexika nennen ihn kaum, und nur flüchtig wird sein Name in der Litteratur an Stellen erwähnt, wo man ihn nicht erwartet. Unter der grossen Schar von Künstlern, die zu Düsseldorf am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716) beschäftigt waren, nennt nämlich Houbraken in seiner „Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen" III (1721) 353 ff. auch zwei „sehr geschickte Elfenbeinarbeiter, den Italiener Antonio Leonio und Ignatius Eulhoffen, einen Deutschen, der lange in Rom gelebt hatte". Diese kurze Notiz ist alles, was über die Persönlichkeit des Künstlers und die Zeit seiner Thätigkeit überliefert ist.

Besser wie über sein Leben sind wir dagegen über seine Werke unterrichtet. Es war zu erwarten, dass mit der stattlichen Zahl von Arbeiten seines nicht minder begabten deutschen Rivalen am pfälzischen Hofe, von dem noch später ausführlich zu handeln sein wird, auch Werke Leonis ihren Weg aus der Düsseldorfer Sammlung in die des bayerischen Nationalmuseums gefunden haben würden; und in der That besitzt das letztere nicht weniger als drei Arbeiten, die mit der vollständigen Bezeichnung „Antonius Leoni Venetus F" versehen sind. Venedig, die Stadt, wo allein im 18. Jahrhundert sich die italienische Malerei noch einmal zu glänzender Höhe erhob, war also auch die Heimat dessen, der an der Schwelle jenes Jahrhunderts die Kunst der Elfenbeinschnitzerei Italiens am höchsten und vollkommensten in sich verkörperte. Ja man könnte ihn seinen grossen Landsleuten, einem Veronese und Tiepolo, an die Seite stellen: so unmittelbar erinnern seine Werke in der Wahl der Stoffe, dem festlich-frohen Geiste, der sie durchzieht, und in ihrer breiten dekorativen Behandlung an die Malereien jener beiden Meister.

In zwei Reliefs von einer an die Breitbilder eines Veronese erinnernden Form schildert er in überaus frischer und lebendiger Weise das ausgelassene Treiben von Satyrn, Nymphen, Panisken und Knaben (Fig. 14), wie sie in buntem Durcheinander, die einen zechend unter Bäumen gelagert, die andern bei den Klängen von Hörnern und Tamburinen einen Ziegenbock zur Opferung dahin-



Fig. 15. Bekehrung des Saulus von A. Leoni. München, Bayer. Nationalmuseum.



Fig. 16. Die Enthaltsamkeit des Scipio. Relief von A. Leoni. München, Bayer. Nationalmuseum.

führend, wieder andere spielend, in wilder Lust die Freuden des Daseins geniessen. Trotz aller Ausgelassenheit ist jedoch alles Derbe und Brutale, dem man sonst in solchen Darstellungen so oft begegnet, vermieden, und wie die ganze, mitunter etwas lockere Komposition von einem gewissen, wohl abgewogenen Rhythmus durchzogen ist, so sind auch die einzelnen Figuren trotz alles Realismus ihrer äusseren Erscheinung fein und anmutig in Formen und Bewegungen. Leoni zeigt sich hier als ein vornehmer und geschmackvoller Künstler, zugleich aber auch als ein Meister der Zeichnung und Technik, wie es deren unter den Elfenbeinschnitzern nicht viele giebt.

Alle diese Eigenschaften kennzeichnen auch die dritte seiner bezeichneten Münchener Arbeiten, ein grosses figurenreiches Relief in Hochformat, das die Bekehrung des Saulus (Fig. 15) darstellt. Es ist eine ganz im malerischen Stil eines Algardi, Foggini u. a. gehaltene Komposition mit lebhaft bewegten Figurenmassen, vielen künstlichen Ueberschneidungen, verschiedenartiger Terrainandeutung und mannigfachem Beiwerk; aber sie ist erfüllt von dramatischem Leben und wundervoll in allen Einzelheiten, vor allem in der Bewegung und Charakterisierung der Figuren, der individuellen und realistischen Behandlung ihrer Köpfe, der liebevollen und



Fig. 17. Die Opferung der Iphigenie von A. Leoni. München, Bayer. Nationalmuseum.

bis ins kleinste sorgfältigen Durchbildung aller Nebendinge.[1])

Allein mit diesen sicheren Arbeiten dürfte die Reihe der bekannten Elfenbeinwerke dieses bedeutenden Künstlers noch keineswegs erschöpft sein. Vielmehr des bayerischen Nationalmuseums mit Bestimmtheit ihm zuweisen; so vor allem vier paarweis zusammengehörige Reliefs in langgestrecktem Breitformat, von denen die einen zwei Ereignisse der römischen Geschichte, nämlich die Enthaltsamkeit



Fig. 18. St. Hieronymus und Johannes, von A. Leoni.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

lassen sich mit ihrer Hilfe noch einige weitere, wenn auch unbezeichnete Werke des Scipio (Fig. 16) und Mucius Scaevola, die anderen zwei mythologische Stoffe, nämlich den Raub der Proserpina und die Opferung der Iphigenie (Fig. 17), behandeln. Diese vier Reliefs, die bisher Elhafen zugeschrieben wurden, zeigen in Stil, Kompositions- und Behandlungsweise, wie ein Blick auf die beigefügten Abbildungen lehrt, so deutlich die Hand Leonis, dass ich keinen Augenblick zögere, sie diesem Künstler zuzusprechen.

Zu ihnen kommen aber ferner noch

[1]) Das Wiener Hofmuseum besitzt eine mit A. L. bezeichnete, bacchische Gruppe aus Rhinozeroshorn sowie eine ebenso bezeichnete Madonna aus Elfenbein, die ich ebenfalls für Werke Leonis halte; dagegen dürfte die bei Schlosser, Album d. kunstindustr. Sammlung d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Text p. 33, abgebildete Elfenbeingruppe eines Pan, der eine nackte Frau verfolgt, trotz ihres Monogramms AL nicht von Leoni herrühren.

die beiden Rundfiguren eines heil. Johannes und eines Hieronymus (Fig. 18), die J. van Gool in seinem 1751 erschienenen Buche „de nieuve Schoubourg der nederlantsche Kunstschilders“ II p. 567 unter den in den kurfürstlichen Kunstsammlungen zu Düsseldorf befindlichen Elfenbeinskulpturen anführt. Es ist nicht nur die Gleichheit der Maasse, der Komposition, der Gruppierung mit je einem liegenden Tiere sowie die Form der Standplatte, die, von anderen stilistischen Uebereinstimmungen abgesehen, auf die Hand ein- und desselben Meisters hindeuten und beide Figuren als direkte Gegenstücke leicht erkennen lassen; es ergiebt auch ihre Vergleichung mit gewissen Gestalten auf einzelnen der oben erwähnten Reliefs, besonders auf dem Saulusrelief, dass nur Leoni als Schöpfer dieser beiden Statuetten, die sich jetzt ebenfalls in München befinden, in Frage kommen kann. Denn an ihn und seine Kunst erinnert nicht nur die schlanke und anmutig bewegte Gestalt des Johannes, sondern auch die realistisch durchgebildete Figur des Hieronymus mit ihrem höchst individuellen, ja geradezu porträtmässig behandelten Kopfe. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass wir in diesen Statuetten die von Gool erwähnten beiden Werke Leonis aus der kurfürstlichen Sammlung zu Düsseldorf vor uns haben, sodass wir nunmehr die Thätigkeit dieses Elfenbeinbildners an einer verhältnismässig stattlichen Zahl von Arbeiten verfolgen können. Wenn sich auch vielleicht bei weiteren Forschungen in den Reliefs des Künstlers noch mancherlei Einflüsse durch malerische Vorlagen werden nachweisen lassen, wie ja auch in seiner Rundfigur des Johannes eine gewisse Abhängigkeit von Giovanni da Bolognas Statue des auferstandenen Christus am Altar der Kathedrale zu Lucca nicht zu verkennen ist, so dürfen wir doch wegen dieses scheinbaren Mangels an Erfindungsgabe, den er übrigens mit fast allen Elfenbeinschnitzern teilt, nicht die vielen und grossen Vorzüge übersehen, die Leoni zu einem der bedeutendsten Meister in diesem Fache, und zwar nicht nur unter seinen Landsleuten, sondern überhaupt machen. Er war der erste und, man kann wohl sagen, auch der einzige wirklich grosse Elfenbeinbildner Italiens im Zeitalter des Barockstils.

Denn derjenige, der nach ihm noch genannt zu werden verdient, Guiseppe Maria Bonzanigo (1740—1820), verdankt diese Erwähnung weniger seiner künstlerischen Bedeutung als vielmehr dem Umstand, dass er zahlreiche Schüler hinterliess, die noch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein in Italien die Kunst der Elfenbeinschnitzerei schlecht und recht ausübten und mit ihren Werken bei ihren Zeitgenossen lauten Beifall fanden. Wenn es uns aber auch heute schwer wird, in dieses Lob miteinzustimmen, so müssen wir doch, da es sich hier um die letzten Aeusserungen dieser Kunst auf einem Boden handelt, aus dem im Mittelalter so herrliche Werke hervorgegangen waren, noch einen flüchtigen Blick auf die Leistungen dieser Epigonen werfen.

Nagler rühmt von Bonzanigo, dass er die Kunst, in Elfenbein und Holz zu schnitzen, zu hoher Vollendung gebracht habe, und in der That ist ihm eine grosse Geschicklichkeit und technische Fertigkeit nicht wohl abzusprechen. Mit unglaublicher Sorgfalt fertigte er in mikroskopisch feiner Ausführung kleine Flachreliefs „in antikem Stil“, vor allem aber Blumen, Blätter und Früchte sowie Medaillonbildnisse aus Holz und Elfenbein in Rahmen, die mit allerlei Emblemen und allegorischen Figuren überladen waren. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art von Elfenbeinarbeiten besitzt der Louvre in einem Flachrelief der Kaiserin Marie Luise vom Jahre 1811.[1] Solche und ähnliche Sachen bildeten die Spezialität dieses Künstlers. Viele von ihnen mögen wohl als Schmuck für Dosen, Armbänder und Ringe genügt haben; im Allgemeinen aber können sie in ihrer, allzu peinlichen Detailbehandlung und geschmacklosen Ueberladung mit

[1]) Molinier, Catalogue des ivoires No. 242.

allerlei Beiwerk kein höheres künstlerisches Interesse beanspruchen. Aehnliches gilt von dem, am Ende des 18. Jahrhunderts in Berlin ansässigen Gemmenschneider Giuseppe (?) Salviati, von dem das dortige Königl. Museum zwei zierliche Elfenbeinreliefs mit badenden Nymphen, mikroskopisch feine Arbeiten in der Art der Werke der noch zu erwähnenden Brüder Hess, besitzt, sowie von der grossen Schar der Schüler und Enkelschüler Bonzanigos, die die Elfenbeinskulptur in solcher Gestalt, in die wir sie schliesslich überall ausarten sehen, ins 19. Jahrhundert hinüberleiteten.

Frankreich.

Gleich ungünstig wie bei Italien liegen für uns die Verhältnisse bezüglich der Elfenbeinplastik Frankreichs während der Epoche des Barockstils. Denn wenn uns auch hier eine reichere litterarische Ueberlieferung zur Seite steht und eine grössere Zahl von Künstlern, die auf jenem Felde thätig waren, entgegentritt, so sind es doch nur sehr wenige, bei denen wir jene Ueberlieferung mit Hilfe noch erhaltener Werke nachprüfen und ein klares Bild ihres Schaffens gewinnen könnten. In dieser Hinsicht haben selbst Chennevières verdienstvolle Forschungen, auf denen in erster Linie unsere Kenntnis jener Künstler beruht, nur wenig Thatsächliches ans Licht gebracht. Bei den meisten bleiben wir vielmehr hinsichtlich ihrer Werke völlig im Ungewissen und werden es bleiben, solange blinde Voreingenommenheit und bewusste Geringschätzung die französischen Kunstforscher abhält, sich auch einmal mit den Erzeugnissen ihrer Elfenbeinskulptur aus neuerer Zeit eingehend zu befassen. Erst dann, wenn eine objektive Kritik sich dieser Aufgabe angenommen haben wird, wird sich sagen lassen, ob Moliniers hartes Urteil, das er ohne die erforderliche sorgfältige Prüfung über jene Arbeiten abgegeben hat, in seiner Allgemeinheit als zutreffend wird gelten können.

In Frankreich bestand schon im Mittelalter zu Dieppe in der Normandie eine blühende Elfenbeinindustrie. Als im Jahre 1365, so berichtet eine Quelle, zwei Schiffe, beladen mit Schätzen von Elfenbein, nach einer gefahrvollen Fahrt glücklich in die Heimat zurückgekehrt waren, gab dieses Ereignis Veranlassung, jene Industrie dort ins Leben zu rufen, die sich, wie es scheint, ununterbrochen bis zum heutigen Tage erhalten hat. Mag nun dieser Bericht der Wahrheit entsprechen oder, was Ursprung und Alter dieser Kunst anbetrifft, etwas übertrieben sein, jedenfalls war Dieppe Jahrhunderte lang ihr Hauptmittelpunkt in Frankreich, wenn sich auch erst vom 17. Jahrhundert ab Genaueres darüber ermitteln lässt.

Aus dieser Schule von Dieppe ging in diesem und im nachfolgenden Jahrhundert eine Anzahl tüchtiger Künstler hervor, die zum Teil noch heute eine gewisse Bedeutung beanspruchen können. Zu ihnen gehörte u. a. auch der Bildhauer Michel Anguier (1614—1686), als dessen Hauptwerk ein Kruzifix gilt, das der Künstler nach jahrelanger Arbeit 1668 vollendete. Da jedoch über dieses einzige beglaubigte Werk desselben genauere Nachrichten fehlen, können wir uns von seinen Leistungen als Elfenbeinschnitzer keine Vorstellung mehr machen. Dasselbe gilt von einem anderen Mitglied der Schule von Dieppe, nämlich von Jean Cornu († 1710), der seine künstlerische Laufbahn als Elfenbeinschnitzer begonnen hatte, doch ohne dass bis jetzt ein derartiges Werk von ihm nachgewiesen wäre.

Besser sind wir dagegen über die Kunst seines Zeitgenossen und Landsmanns David Le Marchand († 1726) unterrichtet, der wahrscheinlich einer in Dieppe ansässigen Malerfamilie entstammte und später hauptsächlich in England thätig war. In die Zeit seines dortigen Aufenthaltes fallen mehrere, von Chennevières



Fig. 19. Georg I. von England.
Relief von D. le Marchand.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

angeführte Werke, fast sämtlich Medaillonbildnisse, die überhaupt des Künstlers Spezialität bildeten und zuweilen auch mit seinem Monogramm D.L.M. versehen waren. Ein vorzügliches Werk dieser Art besitzt das Herzogl. Museum zu Braunschweig (No. 393). (Fig. 19.) Es ist das nach rechts gewandte Brustbild des Königs Georg I. von England in Hochrelief, bemerkenswert nicht nur durch seine Grösse und künstlerische Ausführung, sondern auch durch die am Armabschnitt eingegrabene Bezeichnung „Le Marchād", wodurch es sich als eine sichere Arbeit dieses in öffentlichen Sammlungen ausserordentlich seltenen Künstlers zu erkennen giebt. Marchand zeigt sich in diesem Werk als ein Porträtist von feinem Geschmack, der Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks mit Eleganz und Würde geschickt zu vereinigen versteht und hierin geradezu mit Rigaud verglichen werden kann, an dessen Bildnisse seine Werke lebhaft erinnern.

Was die Diepper Schule im späteren Verlauf des 18. Jahrhunderts an Elfenbeinarbeiten noch aufzuweisen hat, sind meist nur Phantasieartikel und kleinere Gegenstände mehr kunstgewerblicher Art, von denen später noch zu sprechen sein wird. Weit seltener scheinen dagegen Figuren, Gruppen, Reliefs und andere Arbeiten von selbständiger Bedeutung damals dort angefertigt zu sein, wenn uns auch einige unter den bekannteren Elfenbeinschnitzern dieser Schule, soweit sie noch dem 18. Jahrhundert angehören, als Verfertiger solcher Werke genannt werden. So lieferten z. B. die Familien Crucvolle und Bienaymé Christusstatuetten, Cointre Figürchen von Bettlern, der ältere Blard und Croqueloix Kreuzabnahmen und merkwürdige Flachreliefs auf Mosaikgrund, Nicolle, ein Schüler Blards, Statuetten und Vasen mit Flachreliefs nach der Antike, endlich Lefébure Flachreliefs auf feinem, durchbrochenem Grunde.[1]) Einen gewissen Ruf als Bildner von rundplastischen Werken scheint Belleteste genossen zu haben, der jedoch, später nach Paris übergesiedelt, mit seinen zahlreichen Schülern schon weit ins 19. Jahrhundert hineinreicht. Er hat u. a. die Statuen der Jahreszeiten im Parke von Versailles in Elfenbein nachgebildet und uns als Werk seiner Hand die nebenstehend abgebildete Gruppe von Venus und Amor (Fig. 20) hinterlassen, die der Sammlung Hirth in München (No. 1118) angehörte und an ihrer Plinthe die Bezeichnung: „Sculpté à Rome par de Belleteste" trug, woraus auf einen zeitweiligen Aufenthalt des Künstlers in Italien geschlossen werden muss.

Wie überall, so fiel auch in Dieppe die Kunst der Elfenbeinbildnerei, die dort, ähnlich wie in Limoges die Smaltemalerei, in einzelnen Familien forterbte, allmählich der Mode zum Opfer. Weniger aus

[1]) Arbeiten von Nicolle und Lefébure im Museum von Dieppe: Inventaire. Province II, p. 365.

äusseren Anlässen als vielmehr hauptsächlich durch das im Laufe des 18. Jahrhunderts aufkommende Porzellan wurde das Elfenbein als Kunstmaterial auch hier mehr und mehr zurückgedrängt, und wenn auch in Dieppe der Handel mit Elfenbein und dessen künstlerische Verarbeitung noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortdauerte und selbst bis zum heutigen Tage, wie wir noch sehen werden, fortbesteht, so hat der Ort doch niemals die Bedeutung wiedererlangt, die er während der vorhergehenden Jahrhunderte in diesem Kunstzweig besessen hatte.

Ausser der Schule von Dieppe, die in erster Linie die französische Elfenbeinbildnerei dieses Zeitraums vertritt, gab es aber auch an anderen Orten, besonders in Paris, noch Künstler, die sich eifrig und erfolgreich damit befassten.

Das Hauptthema fast aller dieser Elfenbeinschnitzer bildete die Gestalt des Gekreuzigten. Es war dies, wie schon hervorgehoben wurde, fast der einzige religiöse Gegenstand, den man damals noch mit Vorliebe darstellte. Boten doch die schönen und edlen Formen eines nackten männlichen Körpers in einer so eigenartigen Haltung und der Ausdruck körperlichen Leidens und seelischen Schmerzes immer neue und interessante Aufgaben, für die sich gerade das Elfenbein als besonders geeignetes Material erwies. So entstanden damals überall als Schmuck der Altäre in den Kirchen und für den Hausgottesdienst zahlreiche Kruzifixe, von denen freilich viele infolge gewisser typischer Züge und regelmässig wiederkehrender Motive, wie sie sich im Laufe der Zeit für den Ausdruck körperlichen Leidens und seelischen Schmerzes herausgebildet hatten, eine völlig schematische Auffassung und rein handwerksmässige Mache bekunden. Andere hingegen sind von einer so hervorragenden Schönheit in der Wiedergabe der Körperformen wie im Ausdruck der Köpfe, dass sie zu den höchsten und edelsten Offenbarungen der Kunst aller Zeiten zu rechnen sind. Für eines der berühmtesten Werke dieser Art auf französischem Boden galt von jeher das jetzt im Musée Calvet zu Avignon aufbewahrte Kruzifix, eine Arbeit Jean Baptiste Guillermins (1643?—99) aus dem Jahre 1659. Das Kruzifix, dessen Entstehungsgeschichte durch allerlei Legenden ausgeschmückt ist, besteht, wie fast alle diese Werke, mit Ausnahme der angesetzten Arme, aus einem einzigen Stück Elfenbein und wird von Chennevières p. 18f.[1]) in ausführlicher Weise beschrieben. Zweifellos handelt es sich hier um ein hochbedeutendes Werk, das selbst einen Meister wie Canova zu den Worten begeistern konnte: „Conservez-le avec soin; on ne vous en ferait plus un pareil"; von dem Künstler aber, der angeblich aus Lyon stammte und in Avignon und Paris lebte, wo er 1699 gestorben sein soll, ist weiteres nicht bekannt.

[1]) Vgl. auch Désandré, Essai sur le Christ d'ivoire de Jean Guillermin etc. Avignon 1865.



Fig. 20. Venus u. Amor. Gruppe von Belleteste, ehemals in Sammlung Hirth.

Als Schöpfer von Kruzifixen hatte Guillermin unter seinen Landsleuten zwar zahlreiche Rivalen, darunter aber nur wenige, die ihm hierin gleichzukommen vermochten. Am ersten gilt dies vielleicht von den Brüdern Simon und Hubert Jaillot aus Saint-Claude in der Franche-Comté, von denen Simon, der ältere und berühmtere († 1681), mit einem sterbenden Christus am Kreuze, der sich jetzt im Hospital von St. Germain des Près befindet, als „sculpteur en ivoire pour crucifix“ sogar Aufnahme in die Akademie erlangte, ein Beweis für die hohe Wertschätzung, die man damals diesem Kunstzweig entgegenbrachte.

Auch Joseph Villerme, ebenfalls aus Saint-Claude gebürtig und meist in Paris thätig († um 1720), sowie Legeret, der in Paris noch 1683 lebte, galten als hervorragende Bildner von Elfenbeinkruzifixen, an denen man die Reinheit der Zeichnung, die Sorgfalt der Ausführung und die Originalität der Auffassung rühmte.

Selbstverständlich gab es und gibt es bis heute neben diesen ausgezeichneten Werken namhafter Künstler auch eine grosse Menge mittelmässiger, die man sich von Künstlerhand kaum wird entstanden denken können. Man darf daher wohl annehmen, dass die meisten dieser Arbeiten aus Werkstätten hervorgegangen sind, in denen sie in rein fabrikmässigem Betrieb als Massenartikel hergestellt wurden. Daher die Unzahl solcher Kruzifixe, die das Thema immer in der gleichen Weise und nur selten mit geringen Aenderungen einzelner Motive behandeln.



Fig. 21. Brustbild eines Fürsten von J. Cavalier. Braunschweig, Herzogliches Museum.

Neben diesen handwerksmässig arbeitenden und jenen künstlerisch schaffenden Kruzifixbildnern giebt es aber auch noch einige, die, allerdings in einer andern Gattung von Arbeiten, einen ähnlichen Ruf wie die letztgenannten erlangt haben. Zu ihnen gehört vor allem Jean Cavalier, der seit Nagler[1]) und Kugler[2]) fortgesetzt mit dem in Utrecht und Amsterdam ansässigen Münzforscher Nicolaus Chevalier verwechselt wurde, der allerdings ebenfalls als Künstler auf dem hier in Rede stehenden Gebiete genannt werden darf, falls er, woran kaum zu zweifeln ist, mit dem Verfertiger eines in Hirschhorn geschnitzten Pulverhorns im Louvre identisch war.[3]) Beide Künstler waren zwar Zeitgenossen, haben aber, von der Aehnlichkeit ihrer Namen abgesehen, sonst nichts miteinander gemein. Ueber Cavalier geben uns seine in fast allen bekannten Sammlungen, besonders aber in Berlin, Wien, Kassel, Braunschweig (Fig. 21/22) und Stockholm, ziemlich zahlreich vertretenen Werke einige Auskunft. Es sind sämtlich Medaillonbildnisse in Elfenbein, die meist fürstliche oder andere hochstehende Personen, Herren und Damen, darstellen und zum grössten Teil mit der Bezeichnung des Künstlers, entweder dem vollen Namen oder seinem Monogramm J. C., bezw. C, versehen sind. Auf Grund dieser Bezeichnungen, zu denen häufig noch die Jahreszahl und einmal auch der Ort hinzukommen, lässt sich die Thätigkeit Cavaliers für die Zeit von 1680—1707 bestimmt umgrenzen, während die von

[1]) Monogr. III 846.
[2]) Beschreibung der Königl. Kunstkammer zu Berlin, p. 263f.
[3]) Molinier, Catalogue Nr. 185.

ihm dargestellten Personen in Verbindung mit den Orten, an denen sich noch heute die meisten seiner Werke befinden, die Annahme gestatten, dass er in jenem Zeitraum an verschiedenen Höfen, wie z. B. zu London und Stockholm, vielleicht auch zu Kassel und Berlin beschäftigt war. Jedenfalls müssen sich die Arbeiten des Künstlers damals einer grossen Beliebtheit erfreut haben, die sie jedoch nach unserem heutigen Geschmack nicht ganz mit Recht verdienen. Denn bei ihrer übermässig zarten und feinen Ausführung erscheinen sie oft merkwürdig flau, verschwommen und ohne jede plastische Herausarbeitung, so dass sie gerade in dieser Hinsicht den Werken seines Landsmannes Marchand um vieles nachstehen.



Fig. 22. Weibliches Brustbild von J. Cavalier.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

Wieder auf ein anderes Gebiet führen uns die Arbeiten der gleichfalls noch dem 18. Jahrhundert angehörigen beiden Rossets, Joseph und François. Beide, Vater und Sohn, haben oft gemeinsam und zwar nicht allein in Elfenbein, sondern auch gelegentlich in Terracotta und Alabaster gearbeitet. So besitzt z. B. das Königl. Museum zu Kassel eine Alabasterstatuette Voltaires mit der Bezeichnung „Rosset père et fils à St. Claude 1779", aus der hervorgeht, dass die Künstler demselben Orte entstammten, der schon im 17. Jahrhundert drei andere bedeutende Elfenbeinschnitzer, die beiden Jaillots und Villerme, hervorgebracht hatte.

St. Claude in der Franche-Comté, der Sitz einer alten Holzschnitzindustrie, bildete also einen zweiten Mittelpunkt der Elfenbeinschnitzerei in Frankreich und hat als solcher bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus eine gewisse Bedeutung besessen, die freilich nicht an die von Dieppe heranreichte. Zu den letzten bedeutenderen Vertretern dieses zweiten Centrums der französischen Elfenbeinbildnerei gehörten die beiden Rossets, die zwar ebenfalls Kruzifixe arbeiteten, hauptsächlich aber durch ihre Büsten und Statuetten von Heiligen und berühmten zeitgenössischen Philosophen, wie Voltaire, Rousseau, Montesquieu u. a., bekannt geworden sind. Eine Statuette des heiligen Hieronymus fand sogar Falconets laute Bewunderung; ein anderes hübsches Werkchen dieser Art, nämlich die Statuette der heiligen Therese, die am Sockel mit „Rosset père" bezeichnet ist, befindet sich im Louvre.[1]) Ob der Schöpfer dieses Werkchens Joseph oder François hiess, ist an sich gleichgültig; jedenfalls war er ein tüchtiger Meister und würdiger Nachfolger seiner berühmten Landsleute, der das Elfenbein mit Geschmack zu behandeln wusste und zugleich auch wieder einige Abwechslung in die, bezüglich ihrer Gegenstände, etwas einförmig gewordene Elfenbeinplastik seines Vaterlandes brachte.

Die Niederlande.

Ungleich frischer, eigenartiger und vielgestaltiger tritt uns die Kunst der Elfenbeinschnitzerei bei den Völkern germanischen Stammes entgegen. Sie waren

[1]) Molinier, Catalogue Nr. 233.

die eigentlichen Träger und Hauptvertreter derselben im Zeitalter des Barockstils, und auf sie finden auch vor Allem jene allgemeineren Bemerkungen Anwendung, die als Einleitung diesem Abschnitte vorausgeschickt wurden.

Stand uns zur Beurteilung der künstlerischen Leistungen Italiens und Frankreichs nur ein verhältnismässig dürftiges Material zur Verfügung, so können wir die Kunst der Elfenbeinbearbeitung bei Niederländern und Deutschen, den beiden Völkern, die hier an erster Stelle in Betracht kommen, an der Hand zahlreicher Werke genau verfolgen und durch eine stattliche Zahl von Künstlerindividualitäten beleben, über welche uns auch noch mancherlei Nachrichten erhalten sind. Hier vermögen wir daher zum ersten Male die überlieferten Namen auch mit wirklichem Inhalt zu füllen und uns ein Bild so reichen künstlerischen Schaffens vor Augen zu führen, wie deren die Kunstgeschichte nur wenige aufzuweisen hat.

Dabei wird es zunächst überraschen, wenn wir besonders in den Niederlanden, wo ja die Malerei in diesem Zeitraum eine noch nie gesehene Blüte erlebte, plötzlich auch die Kleinplastik in Elfenbein eine so bedeutende Ausdehnung nehmen sehen, dass es fast den Anschein hat, als habe sich das gesamte künstlerische Interesse des Volkes, soweit es nicht von jener Kunst in Anspruch genommen war, diesem bescheidenen Zweige der Kleinplastik zugewandt.

Der Hauptgrund hierfür dürfte wohl in dem äusseren Umstande zu suchen sein, dass sich die niederländischen Bildhauer infolge der vielen überseeischen Verbindungen ihres Landes das kostbare Rohmaterial leichter und billiger verschaffen konnten, als dies in andern Ländern möglich war. Dazu kommt aber noch ein anderer Grund. Bei der herrschenden Stellung, die damals in den Niederlanden die Malerei und innerhalb derselben ein Meister wie Rubens jahrzehntelang einnahm, konnte es nicht ausbleiben, dass diese Kunst und mit der vor allem der Stil jenes gewaltigen Meisters und seiner Schule allmählich auch die anderen Künste, insbesondere die Plastik, die ja ohnehin schon ganz von malerischen Tendenzen durchdrungen war, nachhaltig beeinflussen mussten. Welches Material wäre aber wohl für die Wiedergabe jenes üppigen und kraftvollen Stils Rubensscher Kunst mit ihrem ausgesprochenen Kultus des Nackten geeigneter gewesen als gerade das Elfenbein, dessen besondere Eigenschaften die Bildhauer zur Darstellung des Nackten im Sinne jener Schule geradezu herausfordern mussten? Man begreift daher vollkommen die leidenschaftliche Vorliebe, die Rubens selbst und die ganze vlämische Künstlerschaft diesem Stoffe entgegenbrachten, der mit seiner lebensvollen Oberfläche, seiner eigenartigen Struktur und warmen Färbung die weiche und blühende Karnation Rubensscher Körper, wie deren schwellende und kraftstrotzende Formen in unübertrefflicher Weise wiederzugeben vermochte. Darum ist auch die gesamte niederländische Elfenbeinskulptur so eng verknüpft mit der Malerei und so ganz erfüllt vom Geiste Rubensscher Kunst, deren Einfluss sie mittelbar und unmittelbar in fast allen ihren Schöpfungen verspüren lässt.

Vier grosse Meister hat die niederländische Elfenbeinplastik der Barockzeit aufzuweisen: François Duquesnoy, Gerhard Opstal, Lucas Faid'herbe und Francis van Bossuit. Diese sind mit ihren Schülern die Hauptvertreter jener Kunst, denen sich noch einige andere von geringerer Bedeutung beigesellen.

François Duquesnoy (1594—1644), bekannter vielleicht unter seinem Beinamen Il Fiammingo, den er in Italien erhalten, war zu Brüssel geboren und hatte sich schon frühe nicht nur mit der Bearbeitung des Marmors, sondern auch mit der Elfenbeinschnitzerei befasst. War es doch, wie berichtet wird, ausser andern Arbeiten seiner Frühzeit vor allem die Elfenbeinstatuette eines heiligen Sebastian, die ihm die Protektion des Erz-

herzogs Albert und den Auftrag verschaffte, Kopien nach berühmten Antiken für ihn in Italien anzufertigen. Seine von da ab datierende Bekanntschaft mit der Kunst der Alten sowie das durch seine enge Freundschaft mit Poussin angeregte Studium der venezianischen Malerei waren von bestimmendem Einfluss auf Fiammingos Stil, was sich an seinen Marmorskulpturen wie an seinen Elfenbeinbildwerken, die er neben jenen in grosser Zahl schuf, deutlich erkennen lässt. Gerade die letzeren und darunter vor allem die zahlreichen Kinderdarstellungen waren es, die fast mehr noch als seine grossen Skulpturen des Meisters Ruhm begründet und ihn auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht haben. Und in der That möchte nicht leicht etwas Anmutigeres und Entzückenderes zu finden sein, als diese Elfenbeinschnitzereien Fiammingos, soweit sie wirklich von seiner Hand herrühren. Denn wohl selten ist mit dem Namen eines Künstlers von Sammlern und Händlern ein solcher Missbrauch getrieben wie mit dem seinigen, und man würde eine völlig falsche Vorstellung von seinen Leistungen gewinnen, wenn man sie nach der Mehrzahl jener Stücke, meist Kruzifixe und Kinderfiguren von mitunter ganz mittelmässiger Arbeit, beurteilen wollte, die ihm von jeher kritiklos zugeschrieben wurden.

Litterarisch bezeugt sind als sichere Arbeiten seiner Hand ausser dem schon erwähnten Sebastian „einige Statuetten in Elfenbein von guter Zeichnung und grosser Geschicklichkeit“, die er in Rom fertigte, sowie ein Elfenbeinkruzifix, das später als Geschenk an Papst Urban VIII. kam und für sein Hauptwerk in diesem Genre galt. Leider lässt sich keins der hier erwähnten Werke mit Sicherheit mehr nachweisen, so dass wir uns keine Vorstellung von ihnen machen können.



Fig 23. Spielende Kinder von F. Duquesnoy. Nach Gazette des beaux arts.

Etwas weiter dürfte vielleicht die fast von allen Schriftstellern gleichmässig berichtete Erzählung führen, dass Fiammingo sich mit Tizians Kunst eingehend befasst und dass ihm besonders ein Bild

des grossen Venezianers — es ist das jetzt in Madrid unter dem Namen „Opfer der Venus“ befindliche Gemälde — so gefallen habe, dass er dadurch angeregt worden sei, ähnliche Kinderscenen in Reliefs und Rundfiguren anzufertigen. Der Erfolg dieser kleinen Arbeiten, die er wiederum vorzugsweise in Elfenbein ausführte, habe ihn dann bestimmt, dieses Genre weiter zu pflegen, in dem er es schliesslich, wie schon hervorgehoben wurde, zu einer solchen Meisterschaft brachte, dass er noch heute, nicht ganz mit Unrecht, von der Kunstgeschichte als der Kinderbildner schlechthin betrachtet wird. Schlafende Kinder, spielende Putten, Kinderbacchanalien und ähnliches bilden die Hauptgegenstände seiner Gruppen und Reliefs, die mehreren Künstlergenerationen immer wieder als dankbare Vorbilder gedient haben.

Fig. 24. Cupido, von F. Duquesnoy. Dresden, Grünes Gewölbe.

Was den Typus seiner Kinder anbetrifft, so dürfen wir bei ihnen, da Tizian hierin sein Lehrmeister war, nicht jene fetten, runden und überquellenden Formen der unter Rubensschem Einfluss entstandenen Kindergestalten vieler seiner Landsleute suchen. Er ist vielmehr — und darin unterscheidet er sich meines Erachtens hauptsächlich von letzteren — massvoller in diesem Punkte, folgt aber in der äusseren Charakterisierung dem Beispiel anderer Kinderdarsteller, indem er seinen Kindern, ohne sich streng an die Natur zu halten, ein lebendigeres und reiferes Wesen verleiht, als ihnen nach ihrem zarten Alter eigentlich zukommen dürfte. Das zeigen z. B. in vortrefflicher Weise jene drei Flachreliefs, die in der Gazette des beaux arts 11 (1875), p. 71 ff. abgebildet sind (Fig. 23). Die Reliefs stellen Kinderbacchanalien dar, wobei dort ein Esel, hier eine Ziege den Mittelpunkt bilden, um den sich spielende Kinder tummeln, während auf dem dritten Relief eine Weinlese mit allen ihren Folgen in humorvoller Weise geschildert wird. Diese in ihrem Gebahren etwas allzureifen Kinder haben allerdings viel von dem Geiste ihrer Kameraden auf jenem Madrider Bilde Tizians, so dass man wohl an eine Beeinflussung durch letzteres denken könnte. Doch kann sich diese alsdann nur auf die Erfindung und Idee des Ganzen beziehen, während sich eine Abhängigkeit weder hinsichtlich der Motive noch der Typen wird behaupten lassen. Denn gerade bei letzteren spürt man noch deutlich den Vlamen, der von Haus aus an eine derbere Formensprache gewöhnt ist als der Venezianer, dessen Putten im ganzen zierlicher, graziöser und gesitteter erscheinen. Anderseits unterscheiden sie sich aber auch wieder durch eine gewisse Schwerfälligkeit von den, trotz ihrer Körperfülle, flott und schwungvoll bewegten Kindergestalten des Rubens, so dass sie also gewissermassen eine Mittelstellung zwischen Tizianischen und Rubensschen

Kinderfiguren einzunehmen scheinen. Das aber dürfte meines Erachtens ein wesentliches Kennzeichen von Fiammingos Kunstweise auf diesem, seinem eigensten Gebiete sein, mit dessen Hilfe sich vielleicht in Zukunft noch bessere Resultate bezüglich seiner Arbeiten werden gewinnen lassen, als es bisher bei der Unsicherheit der ganzen Frage möglich war.

Auch von Fiammingos Rundplastik in Elfenbein vermag ich wenigstens zwei Beispiele anzuführen, an denen ich die Hand des Meisters mit Sicherheit glaube erkennen zu dürfen. Das eine ist die Statuette eines bogenschnitzenden Cupido im Grünen Gewölbe zu Dresden (Nr. 334), (Fig. 24) ein frisches und liebenswürdiges Werkchen von weicher, delikater Formenbehandlung, das sich als die getreue Kopie einer in dem Königl. Museum zu Berlin aufbewahrten Marmorfigur erweist, die allgemein als eigenhändiges Werk Fiammingos gilt. Aus diesem Grunde halte ich diese, die ganze Frische eines Originalwerkes zeigende Elfenbeinnachbildung, die zudem im Typus des Kindes, wie in der Formenbehandlung mit unsern Vorstellungen von Fiammingos Kunstweise völlig übereinstimmt, für eine sichere Arbeit dieses Künstlers. Genau aus denselben Gründen betrachte ich auch ein zweites rundplastisches Werk, nämlich die im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindliche schöne Figur der „Geduld“ (Nr. 249), (Fig. 25), eine in Gewänder von malerischem Wurf gekleidete weibliche Gestalt, die in der Linken eine halbgeöffnete Rolle mit dem eingegrabenen Wort „Patientia“ hält, während neben ihr ein Lamm liegt, als eine eigenhändige Arbeit Fiammingos. Es ist nicht allein die vollendete Meisterschaft und der Hauch der Frische und Ursprünglichkeit, der dieses Werk umweht, sondern auch hier wieder die Thatsache, dass es sich um die Nach-, oder besser gesagt, um die Umbildung eines Marmorwerkes des Künstlers, nämlich seiner berühmten Statue der heiligen Susanna in S. Maria di Loreto zu Rom handelt. Vergleicht man nämlich beide Werke mit-



Fig. 25. Die „Geduld“, von F. Duquesnoy. Braunschweig, Herzogliches Museum.

einander, so wird man sofort nicht nur in Auffassung, Haltung und Bewegung, sondern auch in einzelnen Motiven, besonders der Gewandung, die grösste Aehnlichkeit erkennen, sodass kein Zweifel an der Abhängigkeit des einen von dem andern bestehen kann. Die Elfenbeinstatuette ist also nichts weiter als die nach gewissen Gesichtspunkten modifizierte Nachbildung jener Marmorstatue, die nur von einem, dem Schöpfer der letzteren völlig

kongenialen Künstler, wie es eben Fiammingo war, ausgeführt werden konnte.

So darf mit grösster Wahrscheinlichkeit für alle diese Werke die Urheberschaft des Künstlers in Anspruch genommen werden, wodurch uns nicht nur seine Person nähergerückt, sondern auch eine Grundlage für weitere Forschungen über ihn und seine Kunst bereitet sein dürfte. Manches freilich wird noch im Ungewissen bleiben, so z. B. auch die Frage nach der Person eines gewissen Giovanni Fiammingo und dessen Verhältniss zu unserm Künstler. Chennevières nennt ihn als den Verfertiger von fünf, die „Sinne" darstellenden Kinderfiguren, die seinen Namen und die Jahreszahl 1565 getragen haben sollen. Ich habe indessen nach diesem Namen vergebens gesucht und muss daher unentschieden lassen, ob es sich hier um einen älteren Verwandten des François Duquesnoy oder um irgendeinen anderen in Italien thätig gewesenen vlämischen Meister handelt, der vielleicht mit dem schon angeführten, um 1595 in Rom ansässigen „intagliatore in avorio" Giacomo Fiammingo identisch war.

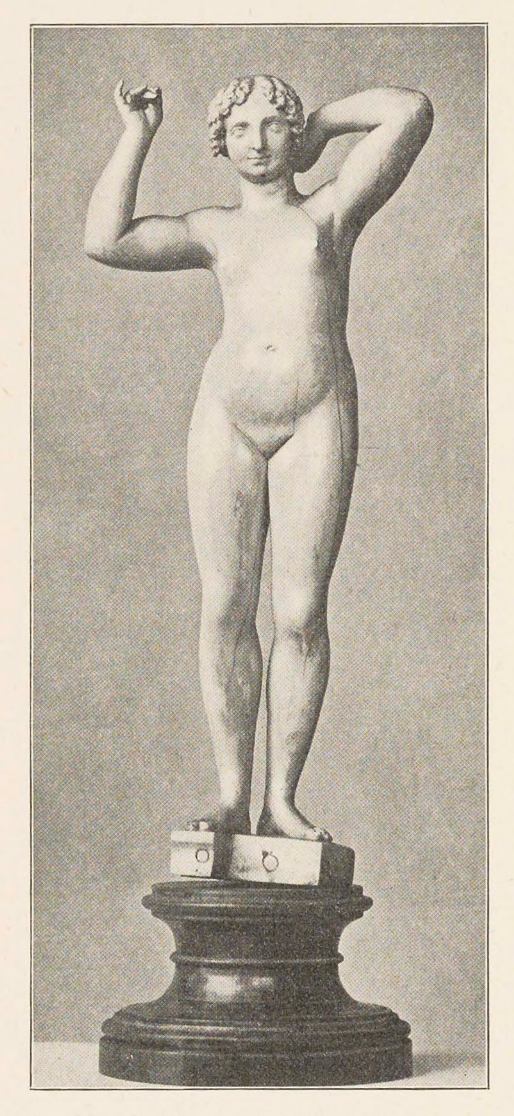


Fig. 26. Venus, ihr Haar ordnend.
Berlin, Königl. Museum.

Zweifelhaft erscheint mir auch, ob Arthur Quellinus (1609—68), der berühmte Meister des Skulpturenschmucks am Rathause zu Amsterdam, der von einigen als Schüler F. Duquesnoys bezeichnet wird, jemals in Elfenbein gearbeitet habe. Zwar wird im Katalog der „Exposition rétrospective d'art industriel Bruxelles (1888)" Nr. 1396 eine Elfenbeingruppe von Venus und Amor mit der Bezeichnung A. Q. F. angeführt, doch scheint es bis jetzt noch an sicherer Nachricht zu fehlen, die eine Beschäftigung desselben mit der Elfenbeinschnitzerei voraussetzen liesse. Immerhin giebt es unter den erhaltenen Elfenbeinskulpturen einzelne, die, wie z. B. die hübsche Statuette einer sich das Haar ordnenden Venus im Königl. Museum zu Berlin (Nr. 1817), (Fig. 26) den Stempel seines Stils mehr oder minder deutlich an sich tragen.

Während es also bei Quellinus ungewiss bleiben muss, ob er den Elfenbeinschnitzern zuzurechnen ist oder nicht, kann dies von zwei seiner Gehilfen bei jenen Amsterdamer Rathausskulpturen, von Rombout Verhülst (1624—96) und Albert Vinckenbrink (1604—64), auf Grund bestimmter Ueberlieferung mit Sicherheit behauptet werden.

Ersterer, berühmt als Meister der Porträt- und Sepulkralplastik und in nahen künstlerischen Beziehungen zu Quellinus stehend, beschäftigte sich zeitweise auch mit Elfenbeinschnitzerei, wie

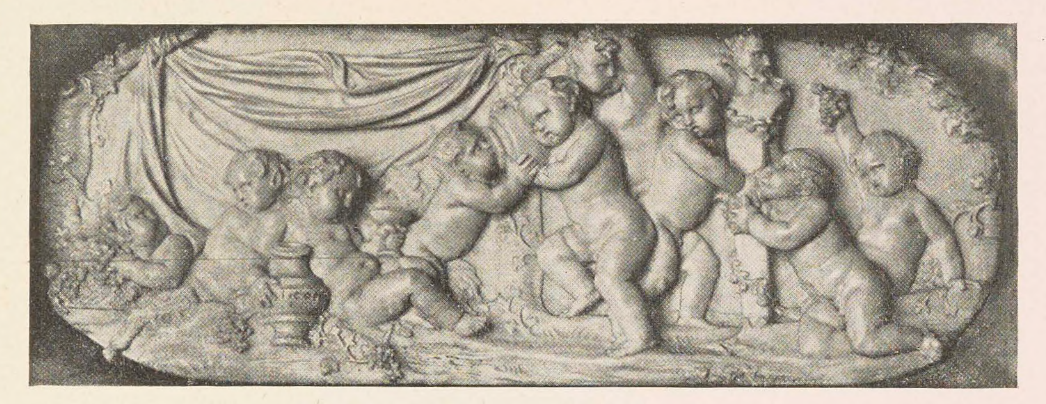


Fig. 27. Kinderbacchanal von J. Cosyns. München, Bayer. Nationalmuseum.

aus dem, bei „Kramm, de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders etc." angeführten „Catalog der Raritäten von P. Loquet (Amsterdam 1783)" hervorgeht, wo u. a. als seine Werke eine Gruppe des Herkules und Kakus, sowie zwei Medaillonbildnisse genannt werden. Eine weit fruchtbarere Thätigkeit scheint aber Vinckenbrink auf diesem Gebiet entfaltet zu haben[1]. Denn von ihm, der in Holz wie auch besonders in Elfenbein schnitzte und als „Salonbildhauer" grossen Stils vorwiegend zierliche Nippesfiguren und Gruppen fertigte, werden in jenem ebengenannten sowie in dem über die Nachlassenschaft von Gerrit Braacamp (Amsterdam 1771) erschienenen Katalog, die beide Kramm a. a. O. benutzt hat, zahlreiche Figuren, Gruppen und Flachreliefs, meist biblischen und mythologischen Inhalts, angeführt, die hier im einzelnen nicht näher beschrieben werden können. Doch sei auf diese, bisher noch nicht benutzte Quelle hingewiesen, da nicht ausgeschlossen ist, dass sich mit ihrer Hilfe vielleicht das eine oder andere der hier erwähnten Elfenbeinbildwerke wird auffinden und identifizieren lassen, um so mehr als einige derselben mit des Künstlers Monogramm A. V. bezeichnet gewesen sein sollen.

Im Gegensatz zu diesen beiden Künstlern, deren Thätigkeit als Elfenbeinschnitzer zwar bezeugt, von deren Werken aber bis jetzt noch keines nachgewiesen ist, kennen wir von drei

[1] Siehe auch „Oud Holland" 1887 p. 77 ff.

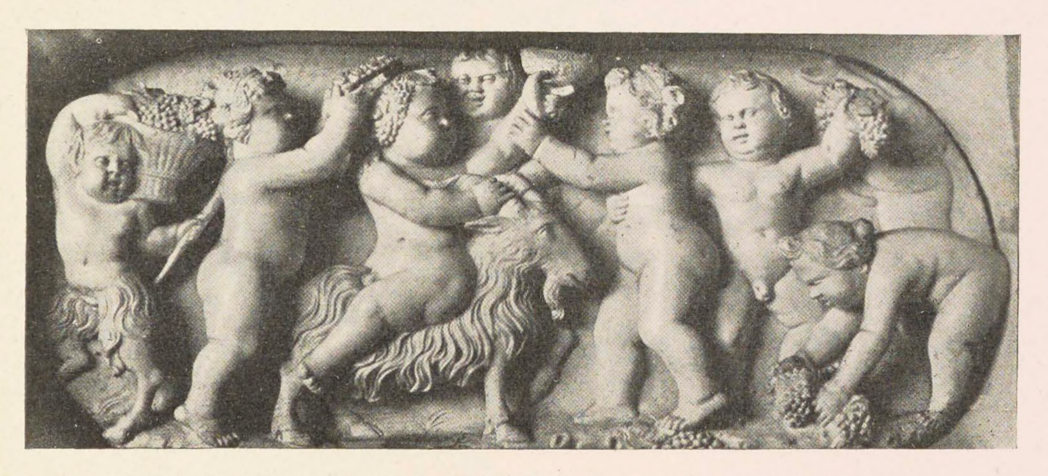


Fig. 28. Kinderbacchanal von J. Mansel. München, Bayer. Nationalmuseum.



Fig. 29. Spielende Kinder von P. Scheemackers. München, Bayer. Nationalmuseum.

anderen Elfenbeinbildnern wohl einige Werke und durch dieselben wiederum ihre Namen, aber nur wenig Sicheres über ihre persönlichen Verhältnisse und sonstige Thätigkeit auf diesem Gebiete. Alle drei haben uns verschiedene, unter sich nahverwandte Reliefs mit Kinderdarstellungen in Fiammingos Art hinterlassen, die sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Fig. 27—29) befinden. Die Gleichartigkeit aller dieser Reliefs, die sich, vom Gegenstande abgesehen, nicht nur auf ihre Form, sondern auch auf den durchaus dekorativen Charakter der Schnitzerei erstreckt, lässt vermuten, dass sie ursprünglich wohl demselben Zwecke, d. h. wahrscheinlich als Einlagen oder Füllungen für ein Möbel oder eine Wandvertäfelung, dienten. Zwei von den Urhebern dieser Arbeiten, J. Cosyns und J. Mansel, haben sich auf ihren Werken selbst genannt, während der Name des dritten, Scheemackers, auf Ueberlieferung beruht. Wer waren nun diese Künstler und woher stammten sie? Beide Fragen lassen sich nur vermutungsweise beantworten. Was zunächst Cosyns anbetrifft, so dürfte er wohl mit Henri Cosyns, einem Antwerpener Bildhauer, der lange in London thätig war und 1700 in Brüssel gestorben ist, identisch sein; bezüglich Scheemackers aber wird nur Pieter, der ältere dieses Namens, der ebenfalls aus Antwerpen gebürtig war und 1714 starb, in Frage kommen können. Ueber Mansel endlich fehlt uns jegliche Nachricht, so dass man zunächst sogar bezüglich seiner Nationalität schwanken könnte; indessen lässt der Stil seiner Arbeiten und ihre nahe Verwandtschaft mit denen der beiden vorgenannten Meister seine vlämische Herkunft ausser Zweifel. Wir dürfen also alle drei der flandrischen Schule zurechnen und in ihren Werken Nachahmungen jener besonderen Gattung von Elfenbeinarbeiten erkennen, die mit Fiammingos Namen eng verbunden ist. Freilich sind es nur schwache Nachahmungen, die wenig von der reizvollen Anmut ihrer Vorbilder besitzen. Denn die Kinder, die wir hier dargestellt sehen, sind plumpe Geschöpfe mit gewöhnlichen Gesichtern und ungelenken Bewegungen. Auch die Ausführung der Reliefs kann sich in keiner Weise mit jener Sorgfalt messen, die Fiammingos Arbeiten auszeichnet. Trotzdem können sie an ihrer ursprünglichen Stelle ihren dekorativen Zweck vollkommen erfüllt haben.

Zeitlich die zweite Stelle unter den vier grossen niederländischen Elfenbeinschnitzern nimmt Gerhard (van) Opstal ein. Um 1595 zu Antwerpen geboren und 1668 in Paris gestorben, wo er den grössten Teil seines Lebens zugebracht hatte, wandte er sich, ähnlich wie Fiammingo, schon frühe der Elfenbeinschnitzerei zu.

Dabei war er einer der ersten unter seinen flandrischen Genossen, der sich mit Entschiedenheit Rubens zum Vorbild nahm und, ohne gerade ein gewandter und sicherer Zeichner zu sein, sich eng an die Natur anschloss, indem er vor allem in der Behandlung des Nackten eine treffliche Beobachtung und gewissenhafte Durchführung bekundete. Dazu kam ein, wohl gleichfalls von seinem Lehrmeister Rubens überkommenes starkes dekoratives Talent, das ihn für die besondere Kunst der Elfenbeinschnitzerei, die er neben seiner Hauptthätigkeit unablässig ausübte, in hohem Masse befähigte. Als Elfenbeinbildner stand er unter seinen Zeitgenossen unübertroffen da. Keiner bestritt ihm hierin den Vorrang und seine Arbeiten waren nicht nur hochgeschätzt und überall begehrt, sondern haben auch fast mehr noch als seine übrigen Werke in Stein und Bronze zu seinem Künstlerruhme beigetragen. Zu den Verehrern seiner Kunst gehörte u. a. Ludwig XIV., der viele seiner Elfenbeinwerke erwarb, um sie seinen Kunstsammlungen einzuverleiben. So befanden sich im ehemaligen königlichen Kabinett ausser einem Kruzifix mehrere ausgeschnittene und auf schwarzen Sammetgrund gelegte Flachreliefs, sowie nicht weniger als neun vollrunde Gruppen, alle von Opstals Hand. Die meisten derselben, darunter auch leider seine sämtlichen rundplastischen Werke, sind heute verschwunden; einige aber haben sich noch in den Sammlungen des Louvre und Clunymuseums erhalten. So besitzt z. B. der Louvre fünf solcher Flachreliefs, die meist Bacchanalien, bei denen Kinder, Amoretten und Satyrknaben die Hauptrollen spielen, daneben aber auch Meergeschöpfe, Cen-

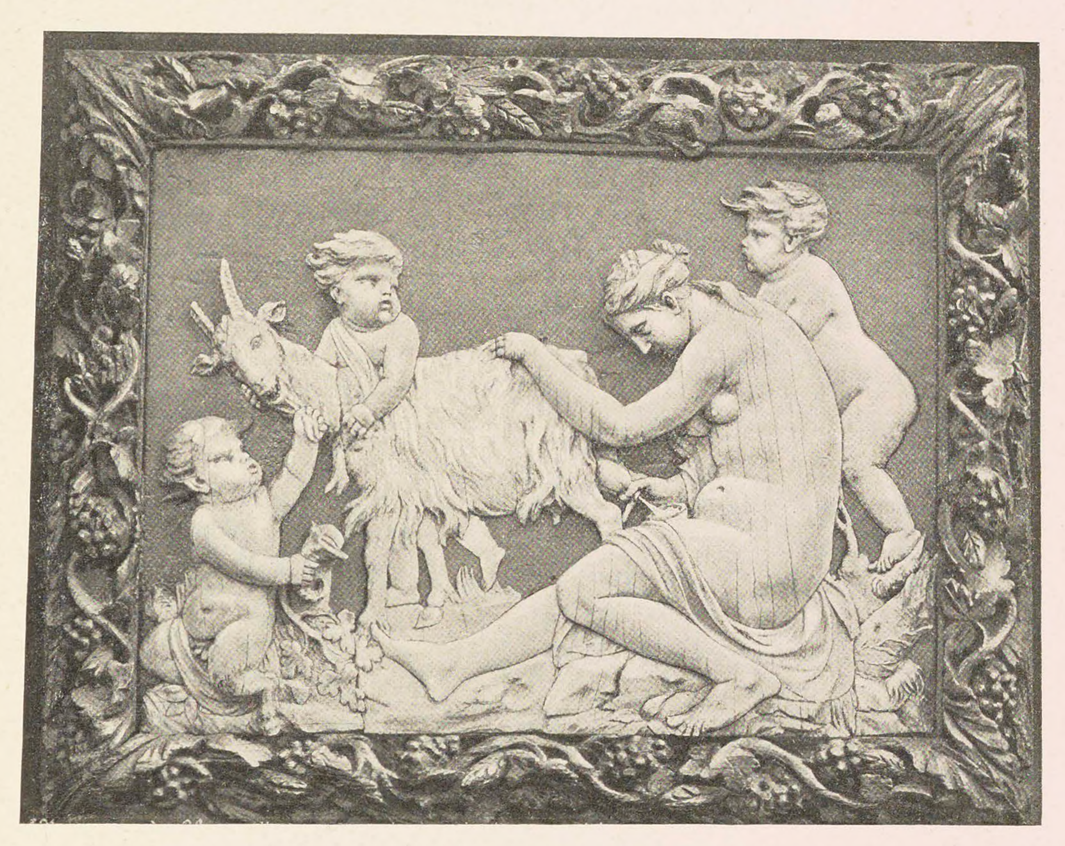


Fig. 30. Die Erziehung des Bacchus von G. Opstal.
Paris, Clunymuseum.

tauren und Eroten darstellen.[1]) Einzelne dieser Reliefs galten früher auf Grund eines alten Inventars als Werke Fiammingos. Da aber zwei davon mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind, liess sich leicht beweisen, dass auch die übrigen drei von seiner Hand herrühren mussten. Dazu kommt, dass alle fünf schon nach ihrer ganzen äusseren Beschaffenheit als eng zusammengehörig erscheinen und mit noch anderen, die z. T. erhalten sind, eine geschlossene Folge bilden, die einst vermutlich zur Dekoration eines grösseren Möbels gedient haben wird. Sie sind daher sämtlich in mässig hohem Relief gehalten und an den Umrissen ausgeschnitten, um in die Füllungen bequem eingelegt werden zu können. Zu derselben Folge gehörten wohl auch einige im Clunymuseum befindliche, ähnliche Reliefs, darunter als das schönste eines, das die Erziehung des jungen Bacchus darzustellen scheint (Fig. 30), sowie ein weiteres in der ehemaligen Spitzerschen Sammlung[2]), das ein figurenreiches Bacchanal in der Art der obenerwähnten darstellte. Auch an einem Hohlgefäss im Louvre[3]) begegnet uns wieder eine den obigen durchaus verwandte, aus Satyrn, Nymphen und Kindern bestehende Darstellung bacchischen Charakters.

In der ausgesprochenen Vorliebe für dieses Stoffgebiet berührt sich Opstal ebenfalls wieder mit seinem Vorbild Rubens, wenn er auch über die urwüchsige Kraft und sinnliche Leidenschaft, die solchen Darstellungen des grossen Malers innewohnt, nur im bescheidenen Maasse verfügt. Oft sucht er daher durch Ueppigkeit der Formen, besonders bei Frauen und Kindern, zu ersetzen, was ihm an Frische und Unmittelbarkeit mangelt und lässt sich hierin wohl mitunter auch zu gewissen Uebertreibungen fortreissen, die noch über das hinausgehen, was Rubens, Jordaens u. a. in dieser Richtung geleistet haben. Im allgemeinen aber weiss er die richtigen Grenzen innezuhalten und vor allem in der Charakterisierung seiner Kinder Lebendigkeit, Anmut und Humor geschickt mit einander zu vereinigen. Diese Kinder, Amoretten und Satyrknaben (Fig. 31), mit ihren im Winde flatternden Locken, die als ein Kennzeichen Opstalscher Kunst gelten können, da sie fast bei allen diesen Geschöpfen, mögen sie sich nun in lebhafter Bewegung oder in ruhiger Haltung befinden, wiederkehren, bilden eine starke Seite auch dieses Meisters und gehören, für sich allein oder in Verbindung mit anderen mythologischen Wesen, zu den Lieblingsgegenständen seiner Kunst.

[1]) Nr. 197—201 im Katalog von Molinier; z. T. abgebildet in Moliniers grossem Werk „Les ivoires" p. 230 u. pl. 24.

[2]) Siehe Catalogue des objets d'art Nr. 198, abgebildet pl. II.

[3]) Abgeb. Molinier, Les ivoires p. 230.

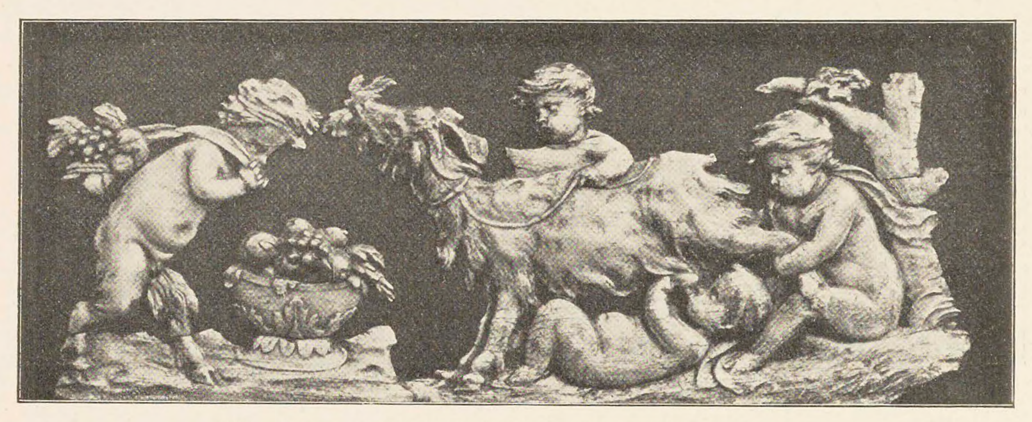


Fig. 31. Relief von G. Opstal. Paris, Clunymuseum.

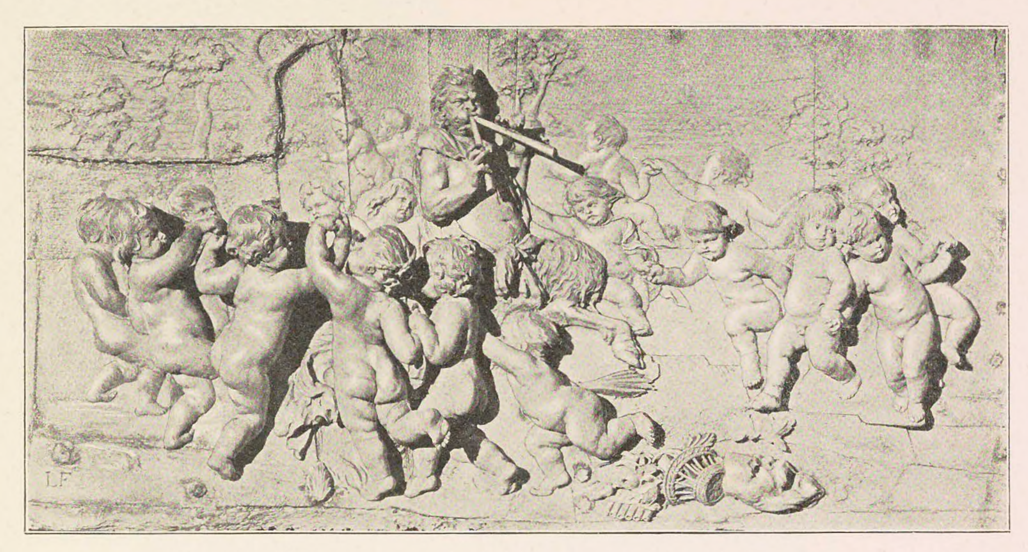


Fig. 32. Kindertanz von L. Faid'herbe. Madrid, Pradomuseum.

Gegenüber diesem bevorzugten Stoffgebiet muss ein Werk, wie das von Cicognara V, p. 516 ausführlich beschriebene grosse Relief mit Abrahams Opfer, falls es wirklich von Opstal herrührte, als seltene Ausnahme gelten. Die Komposition dieses, damals im Palazzo Volpi zu Venedig aufbewahrten Reliefs wird als nur mittelmässig, die Charakteristik der Figuren als schwach und der Ausdruck ihrer Köpfe als wenig edel geschildert; das Nackte hingegen sowie das Werk als Ganzes wird auch hier wieder gelobt. Diese Mischung von Vorzügen und Fehlern, wobei jedoch die ersteren überwiegen, kennzeichnet aber im gewissen Sinne fast alle Arbeiten dieses Künstlers.

Noch unmittelbarer als bei Opstal ist der Einfluss und die Abhängigkeit von Rubens beim dritten Hauptmeister der niederländischen Elfenbeinplastik, bei Lucas Faid'herbe, zu erkennen. Faid'herbe, geboren 1617 zu Mecheln und ebendort 1697 gestorben, war schon im Alter von 19 Jahren in Rubens' Atelier eingetreten und während seines mehr als dreijährigen Aufenthaltes daselbst einer der vertrautesten Schüler des Meisters geworden. Unermüdlich nach dessen Zeichnungen und Gemälden arbeitend, hatte er sich bald so in den Geist und die Eigentümlichkeit Rubensscher Kunst eingelebt, dass er als einer der treuesten Dolmetscher seiner Gedanken und Ideen gelten kann. Man findet daher auch in keines anderen Bildhauers Skulpturen so viel von der eigensten Persönlichkeit jenes Meisters als in Faid'herbes Werken, vor allem auch in seinen Arbeiten in Elfenbein.[1])

Rubens selbst hatte, wie wir aus verschiedenen Zeugnissen wissen, eine grosse Vorliebe für Elfenbeinskulpturen und besonders für die, welche Faid'herbe unter seiner Leitung ausgeführt hatte. Bei der Lückenhaftigkeit der ganzen Ueberlieferung über dieses Kunstgebiet darf es daher immerhin als ein glücklicher Zufall bezeichnet werden, dass uns ein Teil jener Werke, wenigstens in einer kurzen Beschreibung, noch erhalten ist.

In dem nach Rubens' Tode im Mai 1641 erschienenen Verkaufskatalog seiner Sammlungen[2]) wird nämlich unter dem Titel „Spécification des Sculptures et Raretés“ eine Reihe von Elfenbeinskulpturen angeführt, mit dem Zusatz, dass sie zum grössten Teil von Lucas Faid'herbe im

[1]) Vergl. hierüber A. Michiel, Rubens et l'école d'Anvers (1877) p. 376.

[2]) Vergl. Michel, Histoire de la vie de P. P. Rubens (1771) p. 290f.

Auftrage von Rubens und nach dessen Zeichnungen ausgeführt seien. Es waren die folgenden: Christus am Kreuz — Venus, die sich das Gewand auszieht — Merkur — ein Salzfass mit Nereiden, Tritonen, und Guirlanden tragenden Putten (vielleicht identisch mit einem, jetzt im historischen Museum zu Stockholm befindlichen Tafelaufsatz aus Elfenbein und vergoldetem Silber) — ein Kindertanz — eine schlafende Psyche mit Cupido — Adam und Eva. Leider vermögen wir uns bei dem Mangel einer genaueren Beschreibung von keinem dieser Werke eine genügende Vorstellung zu machen.

Ueberhaupt ist das Material, das uns zur Beurteilung Faid'herbes als Elfenbeinschnitzers zu Gebote steht, nur sehr gering. Denn so wahrscheinlich es auch sein mag, dass manche jener zahlreichen mythologischen Reliefs, besonders Bacchanalien, soweit sie überhaupt Rubensschen Stil zeigen, aus Faid'herbes Hand oder wenigstens aus seiner Werkstätte hervorgegangen sind, so ist doch bis jetzt nur ein einziges, zweifellos sicheres Elfenbeinwerk des Künstlers bekannt. Das Pradomuseum zu Madrid besitzt nämlich ein schon wiederholt abgebildetes Relief[1]) (Fig. 32), das in völlig malerischer Behandlung auf landschaftlichem Hintergrund eine Schar nackter Kinder zeigt, die nach den Tönen einer Doppelflöte, die ein in der Mitte sitzender Satyr bläst, einen bacchantischen Reigen aufführen. Das Ganze ist eine figurenreiche Komposition, erfüllt von sprudelndem Leben und wundervoll in der Ausführung, eine Komposition, die im ganzen und im einzelnen den Geist des grossen vlämischen Malers verspüren lässt, so dass man die direkte Uebertragung eines seiner von Kraft und Leben, von Anmut und Natürlichkeit erfüllten Kinderbilder vor sich zu sehen glaubt, wie sie nur ein ihm geistesverwandter Künstler ausführen konnte. Dieser Künstler aber war, wie das in der rechten unteren Ecke befindliche Monogramm L. F. ausweist, Lucas Faid'herbe, Rubens' Schüler, und die malerische Vorlage, die er hier für seine Kindergruppen benutzte, hat Destrée in dem bekannten Rubensschen Bilde nachgewiesen, das sich jetzt in Wien unter der Bezeichnung, „das Fest der Venus" befindet. Wir besitzen also in diesem Kinderreigen ein unzweifelhaft echtes Werk des Meisters, das vielleicht sogar mit dem, in dem oben angeführten Verkaufskatalog genannten Kindertanz identisch ist, und mit dessen Hilfe es vielleicht gelingen dürfte, noch einige andere ähnliche Werke als Arbeiten Faid'herbes festzustellen.

Unter diesen kommen aber meines

[1]) Siehe u. a. Madrazo, España artistica y monumental, Atlas Serie IIIb I no 8; J. Destrée, Un ivoire de L. F. in den „Annales de la société d'archéologie de Bruxelles XIV. 2 livr."

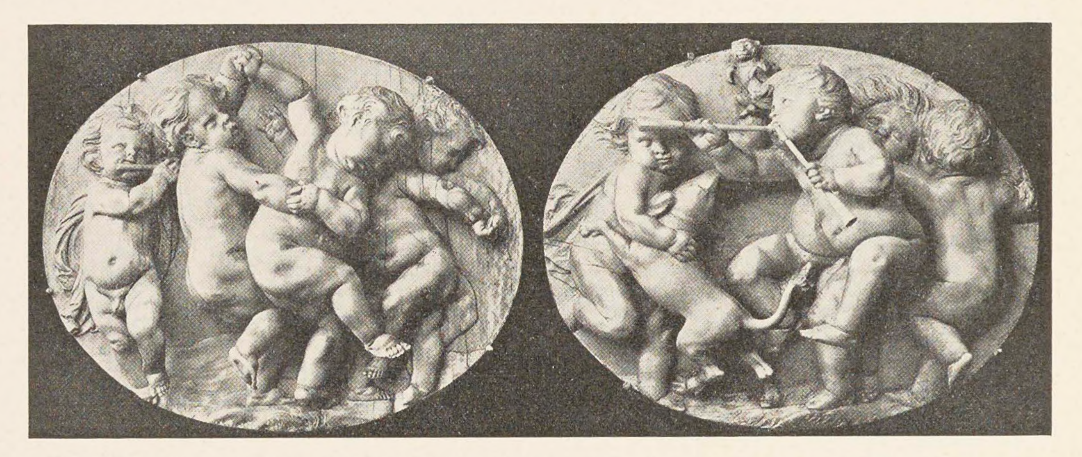


Fig. 33/34. Zwei Reliefs mit spielenden Kindern. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Erachtens an erster Stelle vier in München befindliche Reliefs in Betracht, auf denen in ziemlich starker Erhebung nackte Knaben tanzend, musizierend und spielend, z. T. in harmloser Fröhlichkeit, z. T. in wilder bacchantischer Lust, dargestellt sind (Fig. 33/34). Diese Reliefs, die ohne Grund bald Elhafen, bald Fiammingo zugeschrieben wurden, zeigen nämlich nicht nur im Gegenstand und in der Behandlung, sondern auch in gewissen Bewegungsmotiven und vor allem im Typus der Kinder die unmittelbarste Verwandtschaft mit jenem Madrider Relief. Ich zweifle daher keinen Augenblick, dass sie ebenfalls von Faid'herbes Hand herrühren, um so weniger als wir wissen, dass mehrere solcher Arbeiten des Künstlers aus der Rubensschen Sammlung in die des pfälzischen Kurfürsten übergegangen sind, aus der sie dann wieder, wohl gleichzeitig mit den zahlreichen Rubensschen Gemälden, nach München gelangt sein werden.

Fig. 35. Humpen, wohl von L. Faid'herbe. Karlsruhe, Grossherzogl. Kunstkammer.

Als ein weiteres Werk Faid'herbes wäre sodann ein in der Grossherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe aufbewahrter, prachtvoller Elfenbeinhumpen (Fig. 35) zu erwähnen, der von M. Rosenberg in seinem Prachtwerk über diese Sammlung veröffentlicht und eingehend besprochen ist.[1])

Unter den Elfenbeinarbeiten der Barockzeit nehmen Kannen und Humpen nicht nur ihrer Zahl, sondern auch oft ihres besonderen Kunstwertes wegen einen hervorragenden Platz ein. Aus dem unteren hohlen Teil des Zahnes gebildet und rings um die Mantelfläche des cylindrischen oder konischen Körpers mit allerlei figürlichen Schnitzereien verziert, gehören sie in ihrer, z. T. kostbaren Fassung zu den schönsten und eigenartigsten Erzeugnissen des Kunstgewerbes jener Zeit. Das gilt besonders von denjenigen des 17. Jahrhunderts, die nach den Motiven ihrer figürlichen Schnitzereien und dem Stil derselben mit Rubens und seiner Schule eng zusammenhängen, wofür gerade jener Karlsruher Humpen ein besonders schönes Beispiel liefert. Seine Darstellungen behandeln einen an Gefässen dieser Art sehr beliebten Gegenstand, nämlich einen Bacchantenzug, dessen Mittelpunkt die Gruppe eines, von einem Satyr und einem Pansweibchen gestützten trunkenen Silens bildet, an die sich nach beiden Seiten allerlei mehr oder minder derbe und drastische Scenen anschliessen. Wie aber

[1]) Auch abgebildet in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbe-Vereins 1892 p. 53 und in dem Werke: „Alte kunstgewerbl. Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881“.

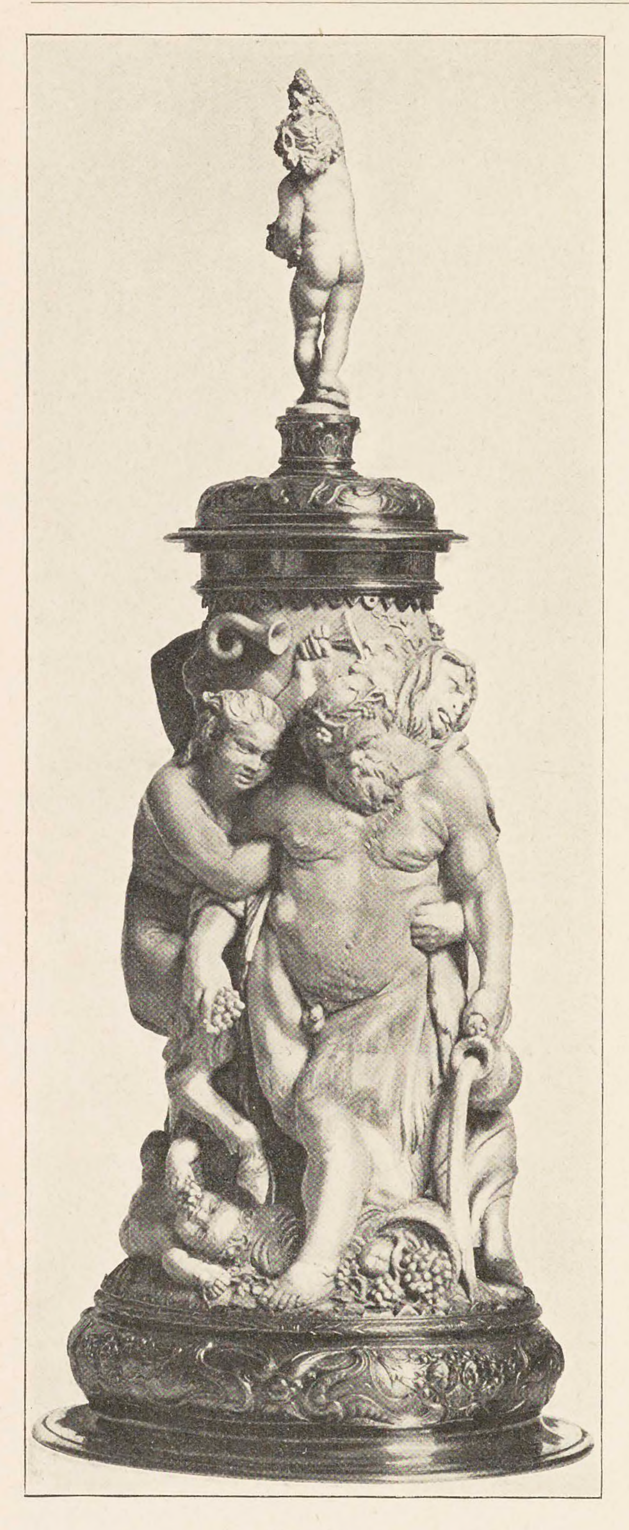


Fig. 36.
Pokal von L. Faid'herbe. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

dem Ganzen keine geschlossene Komposition des Meisters zu Grunde liegt, so entspricht auch keine der einzelnen Gruppen oder Figuren völlig genau irgendeinem seiner malerischen Vorbilder; vielmehr hat der Schnitzer aus dem grossen Schatze seiner Vorlagen dasjenige ausgewählt, was sich am leichtesten für die friesförmige Anordnung verwenden liess. So lässt sich zunächst nur die Gruppe des Pansweibchens mit dem Silen auf einem Bilde von Rubens (gest. von Soutmann) nachweisen. Allein auch hier handelt es sich keineswegs um eine sklavische Kopie; vielmehr ist der Elfenbeinschnitzer mit einer gewissen Freiheit verfahren, indem er verschiedene Motive aus eigenem Gutdünken änderte.

Auch der Satyr, der Silen unter den Arm gegriffen hat, kann bei Rubens nachgewiesen werden und gewiss sind auch noch andere Figuren dessen Bildern oder Zeichnungen entnommen, da sie den Stil seiner Kunst viel frischer und unmittelbarer zeigen, als alle ähnlichen Darstellungen auf sämtlichen mir bekannten Gegenstücken dieses Humpens. Aus diesem Grunde und wegen der vorzüglichen technischen Behandlung, durch die es jene ebenfalls weit überragt, wird man sich auch dieses Stück nur von einem so hervorragenden und von Rubens' Kunst völlig erfüllten Meister ausgeführt denken können, wie es Lucas Faid'herbe war.

Trifft aber diese Vermutung das Richtige, so muss weiter auch ein dem Kaiserl. Hofmuseum zu Wien gehöriger prachtvoller Pokal (Fig. 36), den H. v. Schlosser in seinem Werke „Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung“ (1901) Tafel 42 ab-

gebildet hat, diesem Künstler zugesprochen werden. Denn auch hier ist derselbe Gegenstand mit nur geringen Variationen, und zwar in einem kräftigen, meisterhaft geschnitzten Relief, das den charakteristischen Stil Faid'herbes deutlich zeigt, dargestellt. Ich stehe daher keinen Augenblick an, auch dieses kostbare Stück, das zu den besten der an ausgezeichneten Werken reichen Wiener Elfenbeinsammlung gehört, für eine Arbeit von Faid'herbes Hand zu erklären, um so mehr, als die in den schweren Formen jener Zeit gehaltene silbervergoldete Fassung hier wie dort von demselben Meister, nämlich von dem Augsburger Goldschmied Andreas Weickert († 1657) herrührt, der in derartigen Arbeiten einen bedeutenden Ruf genossen zu haben scheint, so dass man ihm sogar aus weiter Ferne solche Aufträge zu teil werden liess.

Wie Lucas Faid'herbe unter den Hauptmeistern der niederländischen Elfenbeinskulptur wohl am stärksten von Rubens beeinflusst ist, zeigt der vierte und letzte derselben, Francis van Bossuit (1635—92), diesen Einfluss verhältnismässig am geringsten. Es mag dies wohl hauptsächlich seinem langen Aufenthalt in Italien und den dort betriebenen Studien nach der Antike zuzuschreiben sein, die seine Phantasie so sehr erfüllten, dass sie seinem ganzen Schaffen eine bestimmte Richtung gaben. Auch er verdankte seine Berühmtheit vor allem seinen Elfenbeinskulpturen und galt hierin als einer der geschicktesten Meister seiner Zeit. Besonders rühmte und bewunderte man die freie, leichte und anmutige Art, wie der Künstler sein Material zu behandeln wusste, das sich unter seinen Fingern wie Wachs formte und seine Figuren, besonders die seiner Frauen und Kinder, wie von pulsierendem Leben erfüllt erscheinen liess. So und ähnlich lautete nämlich das allgemeine Urteil der Kenner und Kunstfreunde nicht nur zu des Künstlers Lebzeiten, sondern auch später noch, wie es u. a. auch in den Worten seiner Grabschrift zum Ausdruck kam: „(Son) ciseau faisait vivre le marbre et respirer l'yvoire."

Bossuit war aber nicht nur einer der geschicktesten, sondern auch einer der fruchtbarsten Elfenbeinschnitzer. Denn wenn man das Kupferwerk betrachtet, das 1727 unter dem Titel „Cabinet de l'art de sculpture par le fameux sculpteur Francis Van-Bossuit, exécuté en yvoire ou ébauché en terre, gravées d'après les dessins de Barent Graat par Matthys Pool" zu Amsterdam erschien, muss man staunen über die Menge und Mannigfaltigkeit der aus den Händen dieses Künstlers hervorgegangenen kleinplastischen Skulpturen. Nicht weniger als 57 Elfenbeinwerke, Reliefs sowie Rundfiguren und Gruppen religiösen und profanen Inhalts, begegnen uns hier, ein übersichtliches Bild seines umfangreichen und vielseitigen Schaffens darbietend. Ich muss es mir versagen, hier die Titel aller dieser Werke anzuführen, unterlasse aber nicht, alle Sammler alter Elfenbeinarbeiten



Fig. 37. Apollo und Daphne von J. Bossuit. Braunschweig, Herzogl. Museum.

auf jenes Buch aufmerksam zu machen, mit dessen Hilfe sich gewiss noch manches, jetzt unbekannte Werk des Künstlers wird feststellen lassen. Von seinen mir bekannten Arbeiten sei ein hier wiedergegebenes Hochrelief im Herzogl. Museum zu Braunschweig (Nr. 413) erwähnt, das Apollo und Daphne (Fig. 37) darstellt und in jenem Werke des Künstlers Taf. 26 abgebildet ist. In derselben Sammlung findet sich als



Fig. 38. Merkur und Psyche von J. Bossuit. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Gegenstück ein zweites ähnliches Relief, das Merkur, die Psyche (Fig. 38) emportragend, zeigt (Nr. 412) und, obwohl es in obigem Tafelwerke fehlt, doch ebenfalls als sichere Arbeit Bossuits angesehen werden kann. Weitere Arbeiten von ihm sollen sich im Reichsmuseum zu Amsterdam befinden, darunter auch ein Relief mit dem sterbenden Adonis, das vielleicht mit dem in seinem Werke auf Tafel 23 abgebildeten identisch ist. Auf Grund jener Stiche, die übrigens offenbar nur einen Teil seiner Arbeiten wiedergeben, sowie der wenigen im Original erhaltenen Elfenbeinskulpturen des Künstlers wird man das Urteil über ihn mit Chennevières kurz dahin zusammenfassen können, dass Bossuit zwar einerseits eine gewisse Befangenheit in der Antike, die sich, ausser Anregungen allgemeinerer Art, besonders in einer etwas strengen Kompositionsweise zu erkennen giebt, nicht verleugnen kann, dass er sich aber anderseits in seiner Zeichnung und Modellierung derselben weichen Formengebung bedient, die seinen vlämischen Landsleuten und überhaupt der Kunst seiner ganzen Epoche eigen war. Denn trotz seines langen Aufenthaltes in Italien erkennt man leicht in fast allen seinen Werken den Vlamen. Zugleich aber enthält seine Kunst auch etwas spezifisch Französisches, das sich ebenfalls wieder in seiner fast akademischen Kompositionsweise und sehr korrekten Zeichnung, daneben aber auch im Typus seiner Köpfe wie in der Behandlung der Gewänder bemerkbar macht.

Wenn ich an dieser Stelle einen, besonders in der Elfenbeinsammlung des Kaiserl. Hofmuseums zu Wien vertretenen Meister, der seine Arbeiten mit dem Monogramm B.G. bezeichnet, kurz erwähne, so geschieht das, weil man versucht hat, dieses Monogramm mit Barent Graat, dem oben erwähnten Zeichner der Skulpturen Bossuits, in Verbindung zu bringen. Indessen halte ich diesen Versuch für durchaus missglückt, da uns jener Künstler bis jetzt nur als Zeichner und Maler, durch keinerlei Nachrichten aber auch als Elfenbeinschnitzer bekannt geworden ist. Nur das wird sich aus seinen Werken schliessen lassen, dass dieser Monogrammist ein Zeitgenosse und vielleicht auch, wofür der holländische Charakter der auf einer Schüssel angebrachten Landschaft sprechen dürfte, ein Landsmann Bossuits war.

Es sind nur wenige, die neben jenen vier Hauptmeistern der niederländischen Elfenbeinskulptur und ihren Schülern noch eine besondere Erwähnung

verdienen. Als Bildner von Kruzifixen haben sich Mathieu van Beveren, um 1670 zu Antwerpen thätig, sowie der ebenfalls noch dem 17. Jahrhundert angehörige und lange Zeit in Genua arbeitende Burgunder C. Lacroix einen Namen gemacht. Beider Werke waren hoch geschätzt und teuer bezahlt. Während sich aber von ersterem noch sichere Arbeiten, so z. B. in der Abtei von Tongerloo, erhalten haben sollen, lassen sich Werke Lacroix's, an denen man die sorgfältige Ausführung besonders lobte, meines Wissens heute nicht mehr nachweisen, nachdem auch dasjenige, das ehemals den Hauptaltar der Kirche S. Annunziata in Genua schmückte, inzwischen von dort verschwunden ist.[1])

Bereits dem 18. Jahrhundert gehört sodann der um 1752 im Haag als Hofbildhauer verstorbene J. B. Xavery an, das Mitglied einer durch ihre Nippesfiguren in Holz, Thon, Marmor und Elfenbein bekannten Künstlerfamilie. Dieser Künstler, der nach einem längeren Aufenthalt in Italien eine Zeitlang auch in Kassel am dortigen Hofe thätig gewesen zu sein scheint, hat ebenfalls in Elfenbein gearbeitet, wie die beiden, auf der retrospektiven Ausstellung zu Amsterdam 1883 befindlichen Elfenbeinstatuetten eines lachenden Faun und einer Faunin mit Tamburin beweisen, welche die Bezeichnung „J. B. Xavery 1729" trugen.[2])

Zwei Zeitgenossen desselben waren endlich Pierre Geuns aus Maeseyck (1706—76), der als Verfertiger von Dosen, Tabatieren und anderen ähnlichen Elfenbeinschnitzereien mehr untergeordneter Art genannt wird, sowie ein gewisser C. Hagar in Brüssel, von dem sich sehr zierlich und fein ausgeführte, mikrotechnische Werkchen u. a. in Berlin (Kunstgewerbemuseum) und Braunschweig erhalten haben.

So endigte auch in den Niederlanden die Kunst der Elfenbeinschnitzerei, die im 17. Jahrhundert eine so reiche Blüte entfaltet und eine Fülle herrlicher, von Künstlerhand geschaffener Werke, hervorgebracht hatte, am Schlusse des 18. Jahrhunderts in kunstgewerblichen Nichtigkeiten und mikrotechnischen Spielereien, wie sie uns um dieselbe Zeit schon in Italien und Frankreich als Geschöpf der Mode begegnet waren. Erst nach einer etwa 100jährigen Pause haben die Niederlande oder vielmehr Belgien — denn dieses Land kommt gegenwärtig allein in Betracht —, anknüpfend an die stolzen Traditionen des 17. Jahrhunderts, eine Wiedererneuerung dieses Kunstzweiges ins Leben gerufen, von der noch später ausführlicher zu sprechen sein wird.

[1]) Ein bezeichnetes Werk von ihm soll sich nach Gazette d. b. arts 19 p. 343 auf der Pariser Weltausstellung 1876 befunden haben.

[2]) Gaz. 1883 p. 328.

Deutschland.

Ausser den Niederlanden ist es in diesem Zeitraum nur noch Deutschland, dessen Elfenbeinskulpturen sich mit denen der grossen niederländischen Meister vollkommen messen können. Ja, sie stehen sogar, was ihre Zahl betrifft, zweifellos an erster Stelle, da sie hierin von keinem anderen Lande erreicht, geschweige denn übertroffen werden. Man braucht nur einen Blick auf die reichsten und berühmtesten deutschen Elfenbeinsammlungen in den staatlichen Museen zu München, Dresden, Wien, Berlin, Braunschweig, Kassel, Gotha u. s. w., die fast alle zum weitaus grössten Teil mit Werken aus jener zweiten grossen Blüteperiode angefüllt sind, zu werfen, um sofort zu erkennen, welches Ansehen und welche Beliebtheit diese Werke damals in Deutschland gehabt haben müssen.

Vor allem waren es die Fürsten, die, wie schon oben angedeutet wurde, solche Arbeiten nicht nur für sich und ihre Kunstkammern leidenschaftlich sammelten, — wofür u. a. als ein bezeichnendes Beispiel Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen

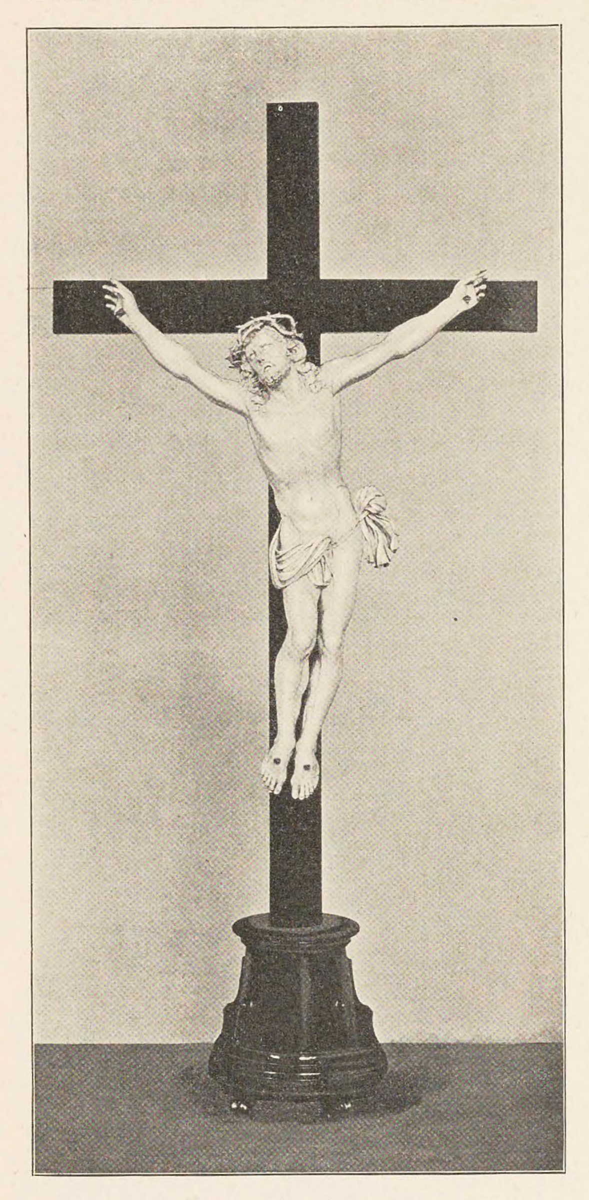


Fig. 39. Kruzifix, wahrsch. von Georg Petel. Wien, Kaiserl. Hofmuseum.

genannt sein mag, der allein für 2300 Gulden Elfenbeinarbeiten erwarb, — sondern auch Elfenbeinschnitzer und -Drechsler in ihren Diensten beschäftigten, ja zuweilen sogar selbst, worauf noch zurückzukommen sein wird, sich mit der Kunst der Schnitzerei und Drechslerei in Elfenbein befassten. Es kann daher kaum zweifelhaft sein, dass, von anderen äusseren Ursachen abgesehen, gerade diese hohe Begünstigung der Elfenbeinbildnerei seitens fürstlicher Liebhaber den Hauptanlass zu ihrer damaligen, so überraschend reichen Blüte gegeben hat.

Allerorten, hauptsächlich aber in Süd- und Mitteldeutschland, sehen wir Elfenbeinbildner an den Höfen grosser und kleiner Fürsten beschäftigt, während neben diesen eigentlichen Hofkünstlern und im erfolgreichen Wettbewerb mit ihnen eine stattliche Schar von Genossen an den verschiedensten Orten schafft und wirkt. Zwar sind uns die Namen von vielen derselben überliefert oder im Laufe der Zeit bekannt geworden, wie auch über ihr Schaffen manches Licht verbreitet wurde, allein fast ebenso viele tüchtige Künstler sind noch im Dunkel verborgen und werden, falls die Forschung nicht nachdrücklicher wie bisher einsetzt, unerkannt ihr schattenhaftes Dasein weiterführen. Dieses Schicksal, einer frühen Vergessenheit anheimgefallen zu sein, haben allerdings die Künstler zum Teil selbst verschuldet, insofern als sie es meist unterliessen, ihre Werke mit ihrem Namen oder wenigstens mit einem Zeichen oder Monogramm zu versehen, das den späteren Geschlechtern die Möglichkeit, den dahinter versteckten Urheber zu ermitteln, hätte gewähren können. Mag dies nun aus allzugrosser Bescheidenheit oder auch, weil manche von ihnen jene Werke nur als einen nebensächlichen Teil ihres Schaffens betrachteten, oder aus irgend welchen anderen, uns nicht näher bekannten Gründen unterblieben sein: genug, weitaus die meisten aller uns erhaltenen Elfenbeinwerke deutscher Herkunft tragen keine Bezeichnung, so dass wir, falls andere Anhaltspunkte fehlen, fast allein auf stilistische Vergleiche angewiesen sind, sobald es sich um die Einordnung solcher Werke in eine bestimmte Gruppe, bezw. Schule oder um ihre Zu-

weisung an einen bestimmten Künstler handelt.

Was diese Schulen oder, besser gesagt, Gruppen anbetrifft, so empfiehlt sich aus praktischen Gründen eine Betrachtung derselben nach geographischen Gesichtspunkten, wobei wir, von Süd- nach Norddeutschland vorwärtsschreitend die einzelnen Orte aufsuchen, an denen uns Elfenbeinschnitzer entgegentreten. Doch ist dabei vorauszuschicken, dass, da manche Künstler nicht immer an demselben Orte thätig waren, sondern ihren Wohnsitz häufig wechselten, einerseits Wiederholungen nicht immer ganz vermieden werden, anderseits öfters auch Zweifel entstehen konnten, wo sich dieser oder jener Künstler am richtigsten werde einfügen lassen.

Wir beginnen mit Süddeutschland, demjenigen Teile unseres Vaterlandes, wo sich die Elfenbeinskulptur in diesem Zeitraum am reichsten bethätigte, und zwar zunächst mit Bayern. Hier waren es vor Allem die beiden Reichsstädte Augsburg und Nürnberg, die auch im 17. Jahrhundert noch, während an vielen anderen Orten die Greuel des grossen Krieges jede Kultur und Kunst vernichtet hatten, ihren Ruf als altberühmte Kunststätten aufrecht zu erhalten und bis ins 18. Jahrhundert zu bewahren wussten. Im Anfang des 17. Jahrhunderts war, wie P. von Stetten[1]) berichtet, „Augsburg ein Sammelplatz von Liebhabern, die Geschmack und Einsicht hatten, und von Künstlern, die sie zu versorgen im stande waren.“ Unter letzteren begegnet uns auch eine Anzahl Elfenbeinschnitzer, die z. T. als selbständige Kleinplastiker, meist aber als Gehilfen der Goldschmiede und „Silberkistler“, jene Kunst dort ausübten.

Wohl der bedeutendste unter ihnen war Georg Petel, der, aus Weilheim in Bayern gebürtig, Italien besucht hatte, dann nach Augsburg gekommen war, wo er vieles für die Fugger in Holz und Elfenbein arbeitete, und hier, nachdem er sich zeitweise bei dem ihm befreundeten Rubens aufgehalten hatte, als Mitglied des Rates um 1634 starb. Von seinen Werken befanden sich viele noch zu Stettens Zeit



Fig. 40. Humpen von G. Petel. Wien, Kunsthist. Hofmuseum.

[1]) Einleitung zu seiner Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779 p. 11.



Fig. 41. Der heilige Hieronymus, angeblich von G. Petel. München, Bayer. Nationalmuseum.

in Augsburger Kirchen, während die kurfürstliche Kunstkammer zu Düsseldorf ein vortrefflich gearbeitetes Elfenbeinkruzifix von ihm besass. Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird man auch dieses Werk, wie so viele andere, die ursprünglich jener Kunstkammer angehörten, heute unter den Elfenbeinschätzen des Bayerischen Nationalmuseums suchen dürfen; freilich wird es bei der Menge der dort vorhandenen ähnlichen Werke und dem Mangel einer sicheren Nachricht über Petels Kunstweise schwierig sein, dasselbe mit Sicherheit festzustellen. Den einzigen Anhaltspunkt dürfte die übereinstimmend berichtete Thatsache bieten, dass Petel bei seinem wiederholten Aufenthalt in den Niederlanden eine Zeitlang unmittelbar unter Rubens' Augen gearbeitet und viel von seinem Geist und seiner „licentiosen Manier", wie Sandrart es nennt, in sich aufgenommen hatte. Dies vorausgesetzt, wird man ihm ein Werk, wie jenes wundervolle Kruzifix (Fig. 39) im Kaiserlichen Hofmuseum zu Wien, das dort schon lange unter seinem Namen geht,[1]) wohl mit einer gewissen Sicherheit zuweisen dürfen, da es, mehr wie viele ähnliche, eine starke Abhängigkeit vom Stil jenes grossen Meisters bekundet. Das Gleiche ist freilich auch bei mehreren der im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrten Kruzifixe der Fall, doch ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welches von ihnen dem Künstler wird zugeschrieben werden können.

Ueber die Elfenbeinskulpturen, die Petel während seines Aufenthaltes bei Rubens fertigte, sind wir dagegen durch Sandrarts Mitteilungen etwas genauer unterrichtet, die interessant genug sind, um im Wortlaut hier angeführt zu werden. Sandrart sagt nämlich „Teutsche Akademie" II, p. 343, er habe dort in Elfenbein „sehr fürtrefliche Werk" verfertigt, nämlich „den Apollo, wie er der Daphine nachlauft | und andere von 10 bis 12 Grupen oder beysammen stehende Bildern | so gross als die grössesten Elephanten-Zän | dern aldorten | die hüpscheste zu bekommen ertragen können. Er machte auch etliche runde Kändelen | und eines sonderlich mit Bacchanalien, als dem Sileno, denen Faunis und Satyris auswendig gezieret | ein anders aber | wie der Natur | als einer Mutter | die Syrenen, Tritonen, und andere Strom- und Wasser-Götter

[1]) Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände 1891, p. 141, No. 9.

die Früchten des Meers zum Opfer bringen | mehr ein anders | wie Pomona von Apollo und Iride besucht wird | als die da in Gesellschaft beysammen seyn. Also auch | wie Paris die Helenam entführet | neben noch vielen andern mehr | wobey auch weiters ein grosses Crucifix gewesen | so alles | innerhalb zweyen Tagen | um sehr hohen Wehrt verkauft worden."

Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich das eine oder andere der hier erwähnten Werke Petels im Laufe der Zeit noch wird feststellen lassen. Die blosse Angabe der Gegenstände genügt hierzu freilich nicht, da einige derselben öfters, andere, wie z. B. Bacchanalien und Seegottheiten, als Schmuck von Gefässen sogar überaus häufig in der damaligen Elfenbeinplastik vorkommen. Immerhin kennen wir heute, dank den glücklichen Untersuchungen H. Moderns,[1]) wenigstens ein sicheres Werk des Künstlers, das gleichfalls der Wiener Sammlung angehört und vor kurzem von J. von Schlosser[2]) mustergültig veröffentlicht wurde. Es ist ein Humpen (Fig. 40) in silbervergoldeter Fassung, dessen Elfenbeinkörper mit einer bacchischen Darstellung in Hochrelief geschmückt ist; das Ganze zwar von dekorativer Wirkung, bezüglich der Schnitzerei jedoch in keiner Weise mit ähnlichen Arbeiten Faid'herbes zu vergleichen, da ihr die Korrektheit der Zeichnung, das sichere plastische Gefühl, die Geschicklichkeit in der Reliefbehandlung, der flotte Schwung und die breite, aber weiche Modellierung jenes Meisters durchaus fehlen. Nur der Gegenstand und dessen allgemeine Auffassung erinnern an Rubens, während der Stil selbst eine gewisse Derbheit bekundet, die auch bei ähnlichen Arbeiten anderer deutscher Elfenbeinschnitzer nicht selten ist. Was dieser Arbeit indessen einen besonderen Wert verleiht, ist das an ihr be-



Fig. 42. Humpen von B. Strauss. London, South Kensington-Museum.

[1]) Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien 1895, No. 11.

[2]) Album der kunstindustr. Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses (1901) Tafel 41. p. 27.

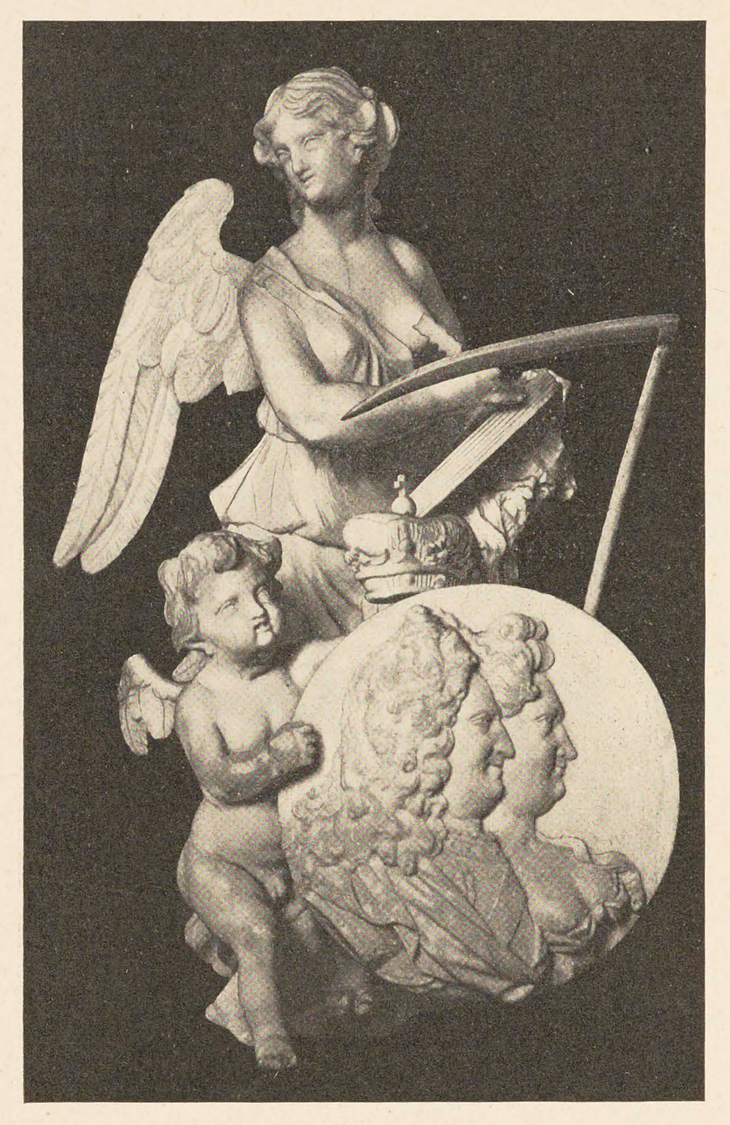


Fig. 43. Allegorische Gruppe von E. Ph. Steudner. Braunschweig, Herzogl. Museum.

findliche Monogramm , das von Modern zweifellos richtig auf (Johann) Georg Petel gedeutet ist, womit die Herkunft des Stückes aus kurpfälzischem Besitz, in dem sich nach Sandrarts Angabe viele Arbeiten des Künstlers befanden, vortrefflich übereinstimmt. So wird dieser, wenn auch in rein künstlerischer Hinsicht nicht allzu hoch stehende Humpen als das einzige beglaubigte Werk Petels immerhin eine höhere Bedeutung beanspruchen dürfen als viele andere, die ihm, wie z. B. ein im Bayerischen Nationalmuseum befindliches Hochrelief mit dem heiligen „Hieronymus in der Betrachtung“ (Fig. 41), auf Grund einer mehr oder minder unsichern Ueberlieferung zugeschrieben werden.

In die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt sodann die Thätigkeit eines anderen bedeutenden Augsburger Elfenbeinschnitzers, des von Sandrart und Stetten erwähnten Bernhard Strauss. Dieser, der aus Marchdorf am Bodensee stammte und, wie es scheint, ohne Bürger gewesen zu sein, in Augsburg lebte, hat in Elfenbein, aber auch in Bux, Silber u. s. w. gearbeitet. Er war also einer jener vielen Elfenbeinschnitzer, die zugleich für die Goldschmiedekunst thätig waren, und in der That findet sich auf einer seiner Elfenbeinarbeiten, einem in Wien befindlichen hohen Pokal ohne Fassung mit mythologischen Figuren in tief unterschnittenerTechnik, die Bezeichnung „Bernard Strauss, Awrifaber fecit“, die deutlich auf eine solche Thätigkeit des Künstlers hinweist.[1]) Ein ähnliches, durch die ungewöhnliche Grösse wie durch die Schönheit der Ausführung gleich bemerkenswertes Werk seiner Hand ist ein prachtvoller Humpen im South Kensington-Museum (Fig. 42)[2]), dessen Deckel von

[1]) Führer p. 178, No. 53.

[2]) Obernetter, Deutsche Ausstellung in München, Tafel 14.

einer schwungvoll komponierten Gruppe des Herkules im Kampfe mit einem Kentauren bekrönt wird, während die Hochreliefs am Körper allerlei Gottheiten darstellen.

Etwa gleichzeitig scheint Bernhard Bendl (Bendel) (1668—1736) in Augsburg gelebt zu haben, wo er sich 1687 niederliess, nachdem er vorher längere Zeit in Rom und Paris geweilt hatte.[1] Auch er hat nicht ausschliesslich in Elfenbein, sondern auch in andern Materialien gearbeitet und neben grösseren Skulpturen kirchlichen Charakters einige Elfenbeinarbeiten, darunter ein in der Frauenkirche zu München aufbewahrtes Kruzifix, hinterlassen, Arbeiten, in denen er von einigen sogar Petel gleichgestellt wird.

Wie schon bei manchen der genannten Künstler, so steht auch bei den Brüdern Esaias Philipp (1691—1760) und Marc Christof Steudner (1698—1736), deren Thätigkeit schon ganz ins 18. Jahrhundert fällt, ihre nahe Zugehörigkeit zum Gewerbe der Goldschmiede ausser Zweifel. Denn nach Stettens Angabe (I, p. 55) lieferten sie als Zeichner und Ornamentstecher Vorlagen für die Goldschmiede, und es würde daher, da sie auch sonst nur als Bildhauer, Kupferstecher und Formschneider, nie aber als Elfenbeinschnitzer erwähnt werden, kein Anlass vorliegen, sie hier zu nennen, wenn nicht eine mit dem Namen des erstgenannten Künstlers versehene Elfenbeingruppe (Fig. 43) existierte. Diese, die sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig (No. 267) befindet, zeigt vorn einen nackten Knaben, der einen Schild mit dem Doppelbildnis des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig (1714—31) und seiner Gemahlin hält und dahinter die geflügelte Gestalt der Fama, im Begriff, die Thaten des Herzogs in ein Buch zu schreiben, das ein knieender Saturn auf seinem Nacken stützt. Es ist zwar keine Leistung ersten Ranges, aber ein in manchen Einzelheiten, besonders in der Behandlung des Nackten, immerhin

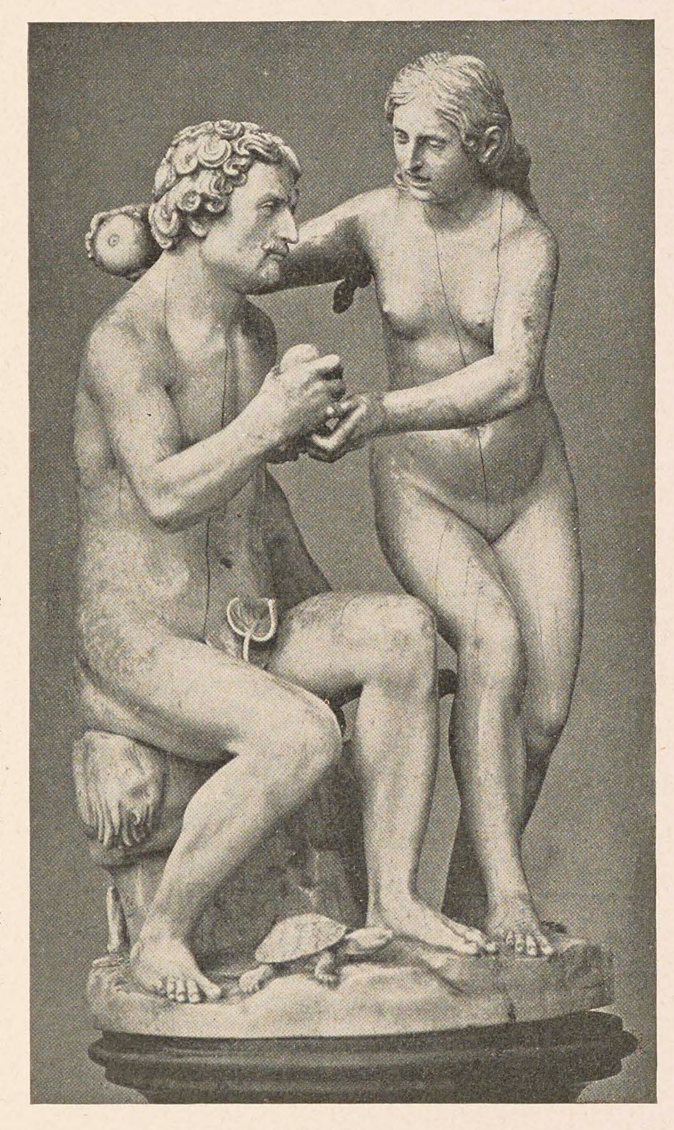


Fig. 44. Adam und Eva von Leonhard Kern. Berlin, Königl. Museum.

[1]) Meyers Künstlerlexikon 3, p. 513.

tüchtiges Werk, das auch deshalb besonderes Interesse verdient, weil wir in seinem Schöpfer einen in der Litteratur über die Elfenbeinplastik bisher noch nicht genannten Künstler kennen lernen, der zu einer Gruppe von Elfenbeinschnitzern gehörte, die für jenen braunschweigischen Herzog beschäftigt waren.

Weniger durch seine Elfenbeinschnitzerei als durch seine Leistungen in der Kunstdrechslerei in Elfenbein ist Nürnberg, der Rivale Augsburgs, zu Ruhm und Ansehen gelangt. Es sind nur wenige Schnitzer, die hier Erwähnung verdienen, und unter ihnen eigentlich nur einer, der auf besondere Bedeutung Anspruch machen kann: Leonhard Kern. Als Spross einer bekannten fränkischen Bildhauerfamilie war Kern 1588 zu Forchtenberg geboren und 1663 zu Schwäbisch Hall gestorben, nachdem er in verschiedenen Städten, vor allem in Nürnberg und Berlin, thätig und hier auch als kurfürstlich brandenburgischer Hofbildhauer angestellt gewesen war.

Auch er hat als Bildhauer hauptsächlich in Holz und Marmor gearbeitet, daneben aber „aus Elfenbein verschiedene halb erhabene und ganz runde Bilder, darinnen es ihm zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan" gefertigt.[1]) Von seinen Elfenbeinwerken sind uns noch mehrere erhalten. Zunächst befindet sich im Königl. Museum zu Berlin eine Gruppe von Adam und Eva (No. 188), die jenen auf einer Steinbank sitzend zeigt, im Begriff, den Apfel aus der Hand der neben ihm stehenden Eva zu nehmen; hinter ihnen ein Windspiel, vorn am Rande eine Schildkröte (Fig. 44). Während hier das am Sitze befindliche Monogramm K die Urheberschaft des Künstlers ausser Zweifel lässt, sind die beiden ebendort befindlichen Statuetten von Adam und Eva (No. 189/190) zwar nicht bezeichnet, rühren aber sicher ebenfalls von seiner Hand her. Adam, nach rechts gewandt, hat die Rechte auf den Rücken gelegt und hält in der Linken den Apfel; hinter ihm ein Windspiel. Eva, nach links (zu Adam) gewendet, hält in der Rechten den Apfel, den die sich emporringelnde Schlange ihr dargeboten hat. Endlich dürfte auch die gleichfalls dort vorhandene Statuette einer nackten Hebe, die in etwas vorgebeugter Haltung aus einem Gefäss Wein in eine Schale giesst (No. 191), als eigenhändiges Werk des Meisters anzusehen sein, da es mit den vorgenannten Figuren trotz einer ihm anhaftenden grösseren Anmut und weicheren Formengebung doch im Stil wie in der Behandlung des Elfenbeins eine nahe Verwandtschaft bekundet.

Was alle diese Arbeiten auszeichnet, ist die vortreffliche Naturbeobachtung in der Behandlung des Nackten und die Sorgfalt in der Ausführung des Ganzen. Am weitesten geht hierin die erstgenannte Gruppe, die in der realistischen Darstellung der Körper und der jeder Idealität baren, völlig porträtartig behandelten Köpfe — besonders desjenigen des Adam, der mit dem modischen Kinn- und Schnurrbart so individuell anmutet, dass man die Züge des grossen Kurfürsten darin zu erkennen glaubte — als ein kleines Meisterwerk angesehen werden kann. Dazu kommt die bis ins Kleinste sorgfältige Durchbildung und endlich, vor allem wieder bei jener Gruppe, eine geschickte Komposition mit gefälligen und weichen Umrisslinien. Jedenfalls spricht aus allem trotz einer gewissen Manieriertheit des Stils eine reife und sichere Künstlerschaft. — Nicht minder schön ist endlich auch ein im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufbewahrtes Werk des Künstlers, das meines Wissens als solches bisher noch nicht erkannt worden ist: nämlich die Statuette eines heiligen Hieronymus (Fig. 45), die ebenfalls am Sockel das oben erwähnte Monogramm des Künstlers trägt.[2]) Auch hier überrascht die sichere Beherrschung der Körperformen und ihre naturgetreue, realistische Wieder-

[1]) Doppelmayr Histor. Nachricht u. s. w. p. 229.

[2]) Ilgs Führer p. 180, No. 18.

gabe, mit welcher der übertrieben pathetische Ausdruck des Kopfes, die etwas konventionelle Behandlung des Haares sowie die durch und durch manierierte Auffassung des Löwen einen seltsamen, aber ganz im Einklang mit dem Stil jener Zeit stehenden Gegensatz bildet.

An Kern reicht keiner der übrigen Nürnberger Elfenbeinschnitzer heran, weder Benedikt Herz († 1635), der Schöpfer schöner Kruzifixe und anderer Figuren,[1]) noch Balthasar Stockamer († um1700), der, berühmt durch seine „vielfältigen zierlichen geist- und weltlichen Bilder in Helfenbein," vom Grossherzog Cosimo III. in Florenz beschäftigt wurde und später an verschiedenen deutschen Höfen arbeitete,[2]) noch Michael Hammer (1750 bis Anfang des 19. Jahrhunderts), der sich besonders durch feine, für Ringe und Armbänder bestimmte Medaillonbildnisse auszeichnete.[3]) Sie alle dürften trotz des ihnen von ihren Zeitgenossen gespendeten Lobes über eine gewisse Mittelmässigkeit nicht hinausgekommen sein. Es bleibt mithin nur wenig übrig, was Nürnberg an beachtenswerten Leistungen auf dem Felde figürlicher Elfenbeinschnitzerei aufzuweisen hat, zumal ja auch Kerns Schaffen nicht ausschliesslich dieser Stadt angehörte, sondern auch anderen Orten zu teil geworden war. Auch von einer Verbindung der Elfenbeinschnitzerei mit der Goldschmiedekunst, wie wir sie in Augsburg fanden, ist hier nichts wahrzunehmen, was um so mehr überrascht, als bekanntlich diese Kunst damals auch in Nürnberg noch in hoher Blüte stand und hier fast eine gleiche Stellung im Kunst- und Gewerbeleben einnahm, wie um dieselbe Zeit in Augsburg.

Indessen besass auch Nürnberg gewisse Spezialitäten, die allerdings nicht in den Rahmen unseres eigentlichen Themas gehören, gleichwohl aber nicht ganz übergangen werden können, da sie unter den Kunstarbeiten in Elfenbein, schon ihrer kulturgeschichtlichen

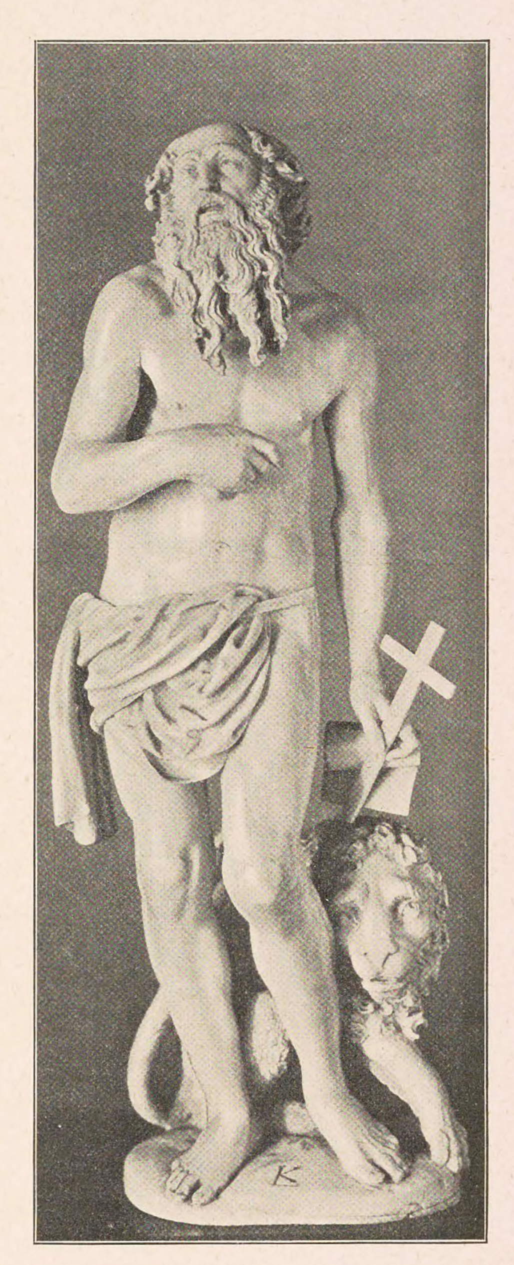


Fig. 45. Der heilige Hieronymus von L. Kern. Wien, Kaiserl. Hofmuseum.

Bedeutung wegen, eine immerhin wichtige Rolle spielten. Voran stehen hier die Kunstdrechslerarbeiten in Elfenbein, die zunächst kurz besprochen seien.

[1]) Doppelmayr p. 221. — Lipowsky I, 118.
[2]) Sandrart II, p. 353.
[3]) Meussels Misc. Heft 25, p. 38f. Er wird von Trautmann irrigerweise M. Hainer genannt.

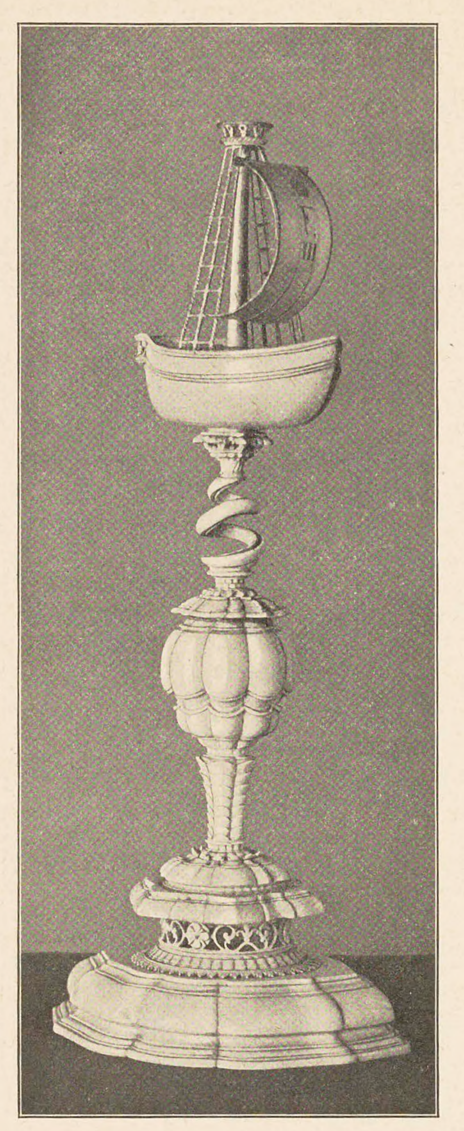


Fig. 46. Gedrechselter Aufsatz von Lorenz Zick. Wien, Kaiserl. Hofmuseum.

Seitdem sich im 17. Jahrhundert nach Vervollkommnung der Drehbank von der gewöhnlichen Drechslerei als ein besonderer Zweig die Kunstdrechslerei abgesondert hatte, war diese bald zu erstaunlicher Fertigkeit und grosser Beliebtheit gelangt. Der Wert dieser gedrechselten Elfenbeinarbeiten stieg allmählich ins Ungemessene. Man beschenkte sich gegenseitig damit und sammelte sie in die Kunstkammern; ja man trieb mit diesen, oft recht nichtigen Spielereien einen wahren Kultus und verherrlichte sie, ihre Urheber und selbst deren Werkzeuge in langen, überschwänglichen Gedichten, von denen uns noch mannigfache Proben überliefert sind.[1]) In diesen Lobgedichten auf die Drechslerkunst werden auch zahlreiche hohe und höchste Herrschaften rühmend erwähnt, die sich in ihren Mussestunden mit dieser Kunst befasst und dadurch wohl hauptsächlich zu ihrer gewaltigen Ausdehnung beigetragen haben. Auch sonst ist uns eine grosse Zahl von Namen fürstlicher und anderer hoher Personen überliefert, die sich mit ihr beschäftigt und auch zum Teil noch Werke hinterlassen haben. So waren u. a. die Kaiser Rudolf II., Ferdinand III. und Leopold I. leidenschaftliche Verehrer der Elfenbeindrechslerei. Auch Peter der Grosse, Georg III. von England, Christian IV,, Friedrich IV. und Christian VI. von Dänemark sowie zahlreiche andere Mitglieder des österreichischen, brandenburgischen, sächsischen und besonders des bayerischen Fürstenhauses, ganz zu schweigen von den vielen Angehörigen des hohen Adels, haben, einer Mode oder Laune ihrer an Sonderbarkeiten aller Art reichen Zeit zuliebe, die Elfenbeinschnitzerei und besonders die Drechslerei eifrig ausgeübt.

Ueberall heimisch und beliebt, hatte die Kunstdrechslerei in Elfenbein doch in Nürnberg ihren Hauptmittelpunkt und die wichtigste Stätte ihrer Pflege. Hier war es im 17. Jahrhundert vor allem die Familie Zick, die am meisten zur Ausbildung dieser Kunstfertigkeit beitrug, so dass ihr Name für alle Zeiten aufs engste damit verbunden geblieben. Das berühmteste Mitglied dieser Künstlerfamilie war Lorenz (1594—1666), ein Sohn Peter Zicks, des 1632 verstorbenen Lehrmeisters Kaiser Rudolfs II. Lorenz Zick, der auch Kaiser Ferdinand III. 1643 in Wien unterrichtete, war, wie Doppelmayr [2]) berichtet, ein überaus

[1]) Vgl. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe, p. 56.

[2]) p. 299.

geschickter Meister. Zu seinen hauptsächlichsten Arbeiten gehörten gebuckelte und passicht gedrehte Pokale sowie durchbrochene Gefässe und Schiffgaleeren, wie sie sich in vielen Sammlungen noch erhalten haben; dazu kamen, besonders in der letzten Zeit seines Lebens, als seine eigenen Erfindungen, noch zwei weitere Gruppen von Werken, nämlich die sog. Contrefait-Büchsen, d. h. zwei ineinanderliegende, aus einem einzigen Stück Elfenbein herausgedrehte, ovale Büchsen sowie „allerhand vieleckichte Corpora, die nach der Figur denen Dodecaedris zimlich beykommen, und 8. 10. 12. 16. ebendergleichen Corpora wieder aus einem Stück gemacht, in sich begreiffen, die man auch nach deme anderwärts imitiret.“ Gerade wegen dieser vielen Nachahmungen ist es schwer, sichere Werke seiner Hand nachzuweisen, falls diese keine Bezeichnung oder ein anderes untrügliches Merkmal an sich tragen. Mir ist nur eines im Hofmuseum zu Wien bekannt, ein Aufsatz von gewundener und durchbrochener Arbeit, bekrönt mit einem Schiff, auf dessen Segel die Chiffre Kaiser Ferdinands III. eingraviert ist, während sich am Fuss unter einer durchbrochenen Rosette die Inschrift: „Lorencz Zickh in Nürnberg 1643“ befindet (Fig. 46). Dieser Aufsatz, das einzige bis jetzt bekannte sichere Werk des Künstlers, vermag uns, zusammen mit einigen, bei Doppelmayr Tafel 5 abgebildeten ähnlichen Arbeiten (Fig. 47), eine ziemlich klare Vorstellung von seinen und seiner vielen Nachahmer Werken zu geben. Mit höchster Bravour und Geschicklichkeit, aber auch mit bewundernswerter Ausdauer und Geduld sind alle diese Kunstwerke oder, besser gesagt, Kunststücke hergestellt. Denn wenn man diese Passichtdrehereien (d. h. Gefässe mit passförmigem Querschnitt) mit ihren völlig willkürlich gebildeten Formen und Linien oder diese papierdünn herausgearbeiteten und zierlich durchbrochenen Gefässe oder diese ineinanderliegenden Kugelwerke betrachtet, kann man allerdings im Zweifel sein, ob es sich hier noch um wirkliche Kunst und nicht vielmehr um müssige Spielereien handelt. Man erkennt in der That oft keinen anderen Zweck, als den, durch allerlei Sonderbarkeiten und immer neue, raffiniert ausgeklügelte Ueberraschungen blenden und in der Bewältigung der grössten technischen Schwierigkeiten seine unerhörte Fertigkeit zeigen zu wollen. Schönheit und Geschmack kamen, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie in Betracht, ebenso wie auch von einem praktischen

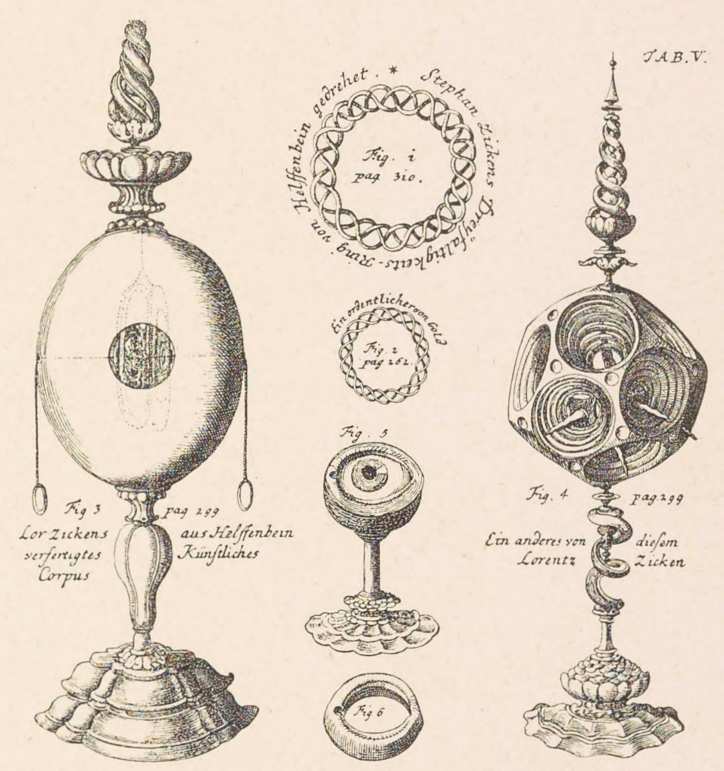


Fig. 47. Kunstdrechslerarbeiten von L. und St. Zick.
Nach Doppelmayr, Histor. Nachrichten u. s. w.

Gebrauch dieser Sachen nur in den seltensten Fällen die Rede sein konnte.

Trotzdem stand die Drechslerkunst Jahrzehnte hindurch bei Hoch und Niedrig, bei Berufskünstlern und Dilettanten, im höchsten Ansehen, so dass es nach der Versicherung des Pater Plumier[1]) „fast keinen Mann von Geschmack gab, der nicht in dieser Kunst sich hervorzuthun und andere zu übertreffen bemühte, oder ein Stück von gedrehter Arbeit, das er durch eigenen Fleiss hervorgebracht, vorzeigen sollte." Auch in Nürnberg gab es neben den Zicks sowohl Dilettanten, wie u. a. die beiden Ratsherren Harsdörffer und G. Holzschuher, als auch Künstler, wie z. B. G. Grün († nach 1620), Friedrich Kleinert († 1714), Hautscher (Anfang des 18. Jahrhunderts) u. a., die in diesen und ähnlichen Künsteleien einen weitverbreiteten Ruf besassen.

Wie diese Dinge, so bildeten auch Miniaturarbeiten in Elfenbein eine weitere Spezialität Nürnbergs in diesem Zeitraum. Diese „mikrotechnischen" Kunstwerke oder vielmehr Kunststücke — denn um solche handelt es sich auch hier zumeist — bezeichnen wiederum eine charakteristische Phase der Ausartung der Elfenbeinschnitzerei und -drechslerei, wenn sie auch als Proben einer unerhörten Virtuosität eines gewissen kunstgeschichtlichen Interesses nicht entbehren. Man verstand unter solchen Arbeiten allerlei winzige Erzeugnisse der Kleinkunst von mikroskopisch feiner Ausführung, denen als Gegenständen staunender Bewunderung von Kuriositätensammlern eifrig nachgejagt wurde. Zu ihnen gehörten z. B. jene mit Schnitzereien aller Art bedeckten Pflaumen- und Kirschkerne, die u. a. schon von Peter Flötner angefertigt waren. Eigentliche Mode wurden aber diese Arbeiten erst im 17. Jahrhundert, und zwar war es damals das Elfenbein, in dem man sie mit Vorliebe ausführte.

Der Hauptvertreter dieser Kunstgattung war der Kärntner Leopold Pronner, der seit 1600 in Nürnberg seine Kunst ausübte. Er fertigte z. B. ausser geschnitzten Kirschkernen und winzigen Figürchen von Reitern, die man durch ein Nadelöhr schieben konnte, ein Paar Würfel aus Bein von gewöhnlicher Grösse, die ein vollständiges Brettspiel nebst allerlei anderen Sachen sowie mannigfaches Handwerkszeug enthielten. Seine merkwürdigste Arbeit aber war ein 13 cm langes Federmesser, dessen Heft in 13 elfenbeinernen Fächern „über 1000 ja bis 1500 Stücke von Kleinigkeiten aus allerhand Materialien enthielt". Man wäre geneigt, solche Nachrichten für Erfindungen einer blühenden Phantasie zu halten, wenn uns nicht ähnliche Sachen, wie z. B. Menschen- und Tierfigürchen sowie elfenbeinerne Wagen mit Pferden, Lenkern und Insassen von erstaunlicher Kleinheit erhalten wären, die jene vollauf bestätigen. Pronner hatte in diesem Genre zahlreiche Nachahmer und Genossen, deren berühmtester der schon genannte Hautscher gewesen zu sein scheint, der es in der „Kleinigkeits- und Kunstdreherei" so weit gebracht haben soll, dass er in ein einziges Pfefferkorn (!) nicht weniger als 100 gedrehte Elfenbeinbecherchen hineinarbeiten konnte.

Verwandten Charakters sind gewisse andere Kuriositäten aus Elfenbein, wie z. B. durchbrochene Würfel, die, aus einem Stück gearbeitet, zu vier oder fünf ineinanderstecken, ferner zierliche Türmchen mit Wandungen aus sehr feinen Schienen, die bei der leisesten Berührung in zitternde Bewegung geraten, endlich winzige Spinnrädchen und sog. Dreifaltigkeitsringe, d. h. drei aus einem einzigen Stück gearbeitete Ringe, die sich schlangenförmig umeinanderwinden, ohne einander zu berühren. Solche Ringe wurden gegen Ende des 17. Jahrhunderts zuerst von Stefan Zick († 1715), dem Sohne Lorenz Zicks, und später wieder besonders von David Zick, einem jüngeren Verwandten jenes († 1777), in Elfenbein gefertigt. Von Stefan rühren auch, als eine weitere

[1]) L'art de tourner. Deutsche Uebersetzung Leipzig 1776.

Spezialität, jene Kunstaugen und -ohren her, die in ihre einzelnen Teile zerlegt werden konnten, sowie andere anatomische Gegenstände, wie sie heute noch in manchen Sammlungen zu finden sind. Ueberhaupt wurde das Elfenbein, was bei dieser Gelegenheit kurz bemerkt sein mag, neben dem Wachs besonders gern für wissenschaftliche Zwecke, d. h. zur Darstellung anatomischer Präparate und naturwissenschaftlicher Merkwürdigkeiten, benutzt, wie sich deren gleichfalls noch viele an den verschiedensten Orten erhalten haben. Dahin gehören auch jene Totenköpfe, die mit besonderer Meisterschaft ein anderer Nürnberger Künstler, Christoph Harrich († 1630), schnitzte. Solche Totenköpfe in Harrichs Art waren zum Teil völlig naturgetreu und mit aller anatomischen Genauigkeit ausgeführt; zum Teil sollten sie auch allerlei allegorische und moralische Beziehungen auf die Vergänglichkeit zum Ausdruck bringen. So findet sich z. B. öfters ein jugendlicher, lächelnder Kopf oder das dornenbekrönte Haupt Christi mit einem Totenschädel janusartig verbunden

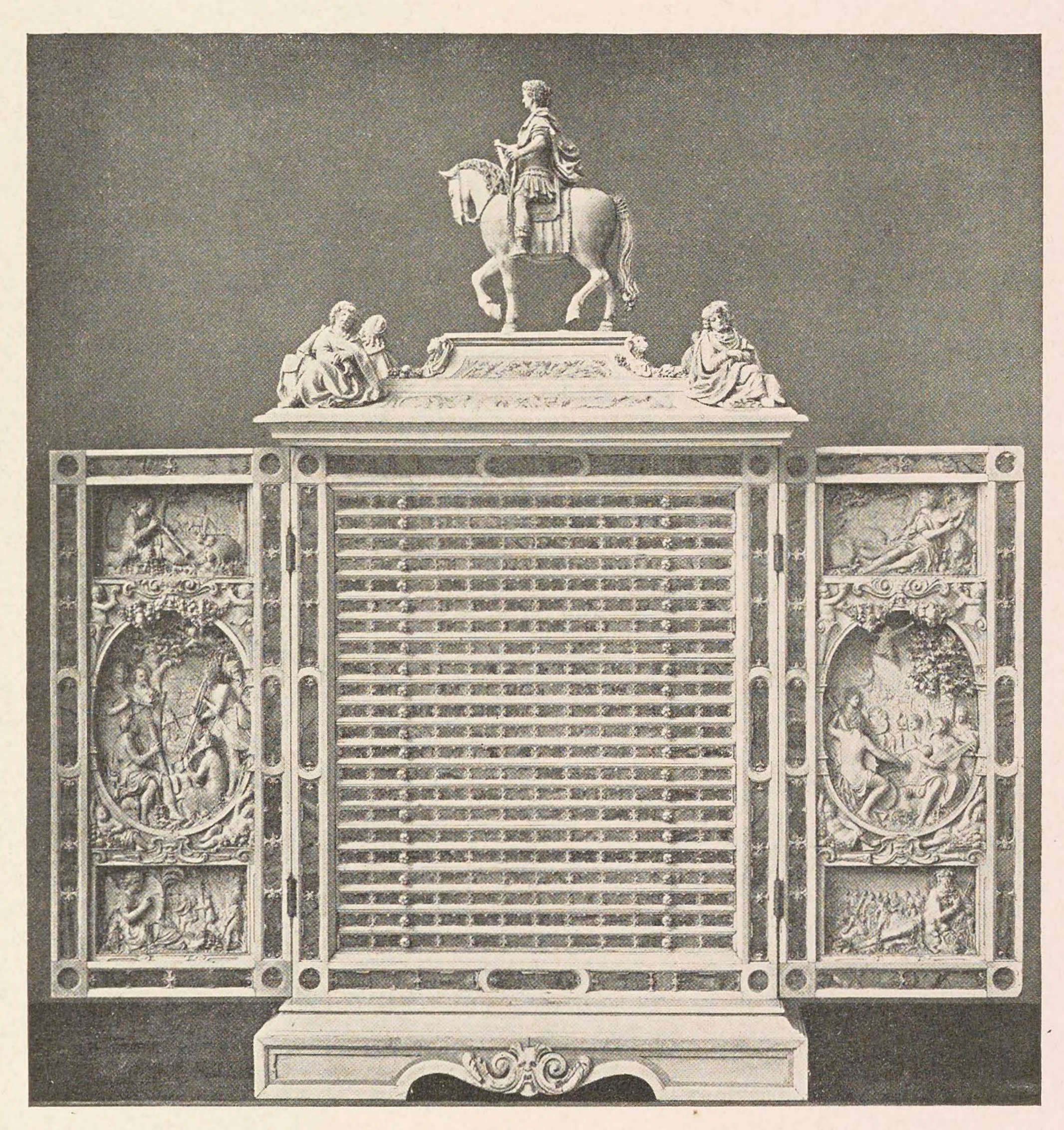


Fig. 48. Münzschrein von Christoph Angermair. München, Bayerisches Nationalmuseum.

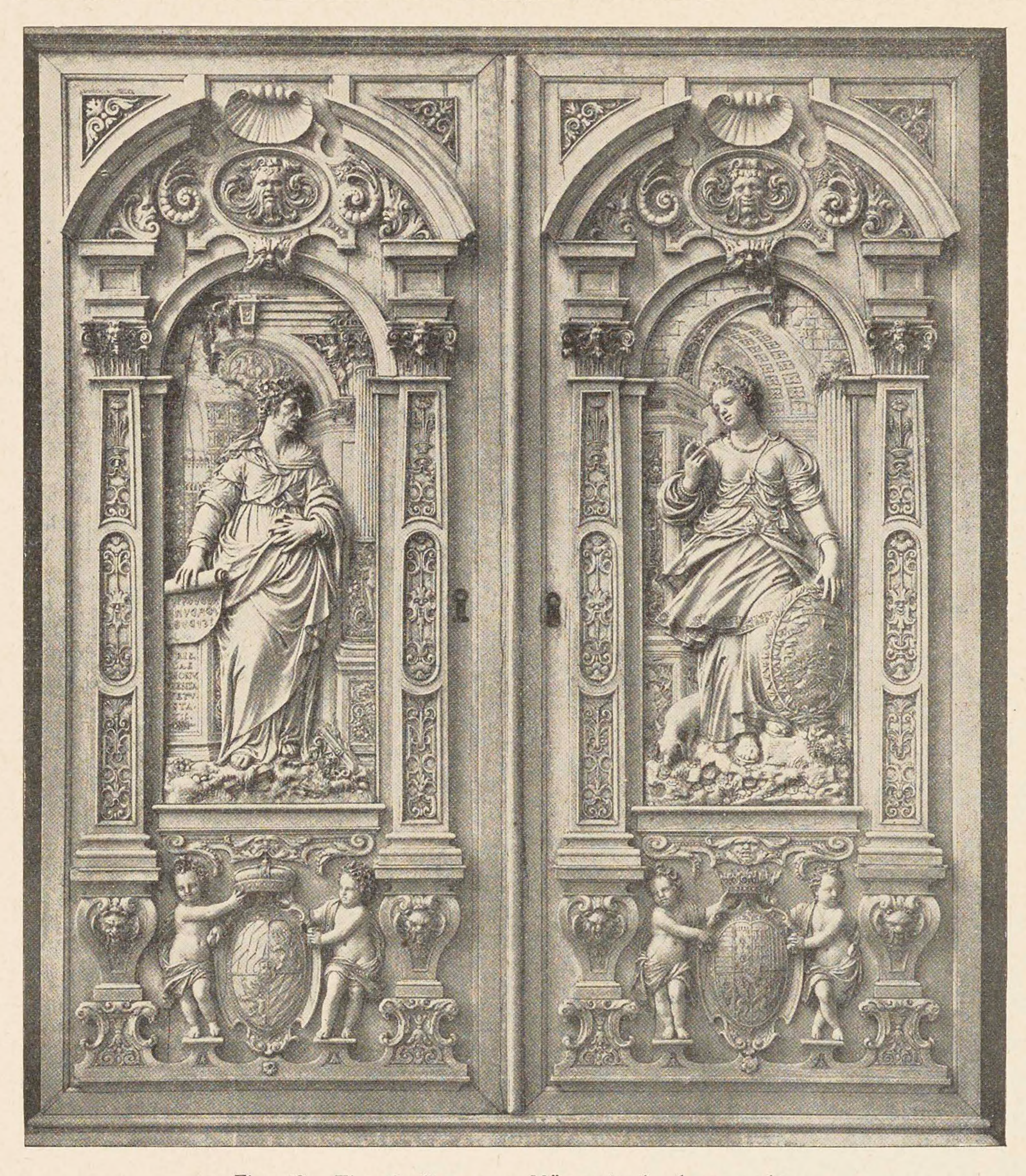


Fig. 49. Einzelheiten vom Münzschrein Angermairs.

und zuweilen wohl auch noch mit einer Inschrift wie „cogita mori" u. s. w. versehen; auch vollständige Skelette, in ähnlicher Weise mit der Gestalt eines nackten Mädchens vereinigt, begegnen uns nicht selten. Dieser und ähnlicher Art waren die damals in Nürnberg vorzugsweise in Elfenbein gefertigten Sachen.

Ganz anders ist das Bild, das uns die Elfenbeinschnitzerei zu derselben Zeit in München zeigt. Hier war es der prachtliebende Hof, der im 17. und 18. Jahrhundert u. a. auch zwei ausgezeichnete Elfenbeinbildner in seinen Diensten beschäftigte, nämlich Christoph Angermair und Andreas Faistenberger.

Angermair[1]), wie Petel aus Weilheim gebürtig, kam, wie es scheint, schon frühe nach München, wo unter Kurfürst Maximilian I. ein reges Kunst-

[1]) Kuhn in Meyers Künstlerlexikon.

leben herrschte. Er trat dort in die Dienste des Hofes und blieb in dieser Stellung bis 1631, erhielt dann aber auf seine Bitte unter Verleihung eines Gnadengehaltes den Abschied und starb daselbst gegen Ende des folgenden Jahres. Seine Hauptarbeiten sind die vier kostbaren Elfenbeinschränke, welche er für die Gemahlin Maximilians I., Elisabeth von Lothringen, fertigte und die jetzt eine Hauptzierde der Elfenbeinsammlung des Bayerischen Nationalmuseums bilden. Der berühmteste unter ihnen ist ein Münzschrein (Fig. 48), an dem der Künstler von 1618—1624 arbeitete. Der Schrank, eines der Meisterwerke der deutschen Elfenbeinschnitzkunst, ist 85 cm hoch und 45 cm breit und an sämtlichen Aussen- wie auch an den Innenseiten der Flügelthüren aufs reichste mit bildlichem Schmuck in Flach- und zum Teil fast vollrundem Hochrelief versehen, das sich vortrefflich in die architektonische Umrahmung einfügt. Als Bekrönung dient die Reiterstatuette eines römischen Imperators, umgeben an den vier Ecken von

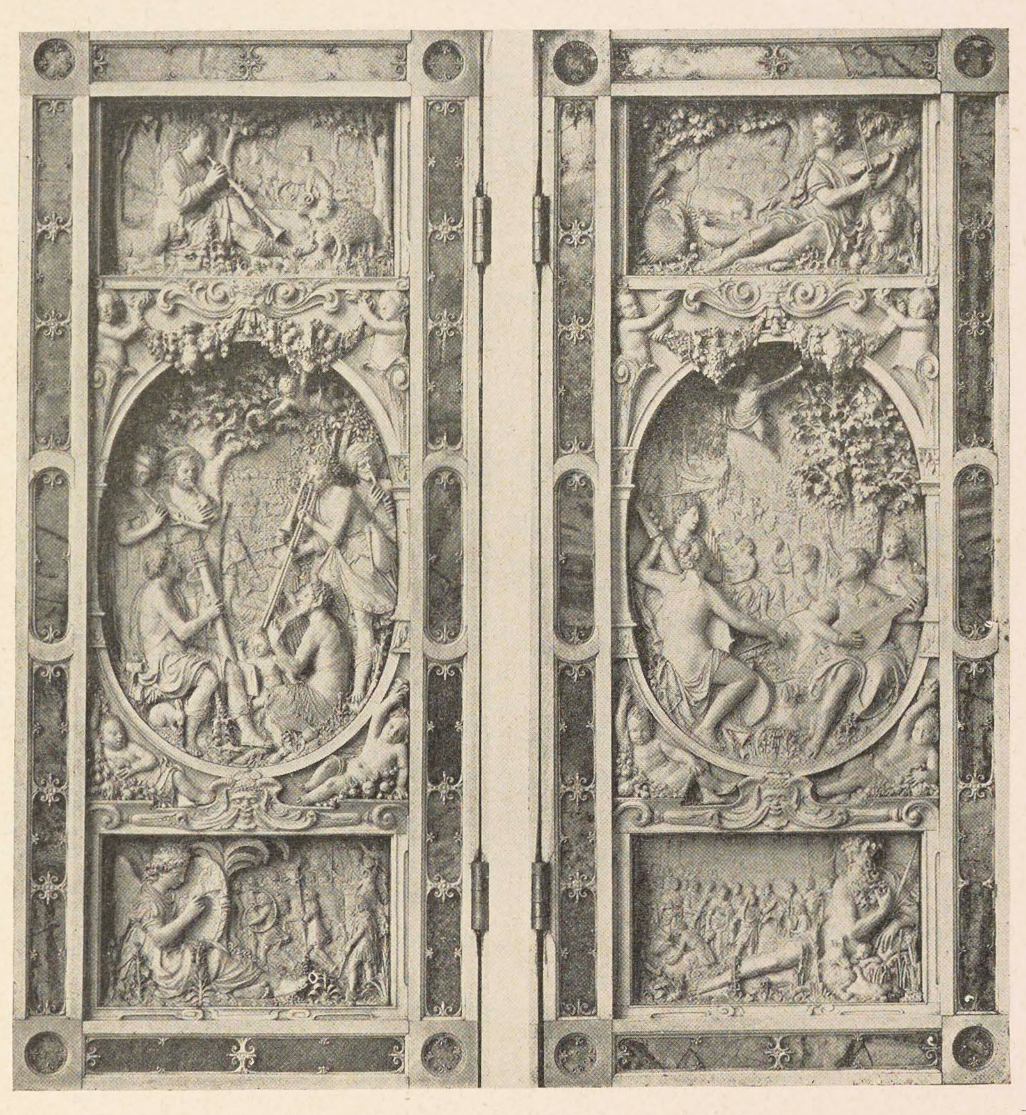


Fig. 50. Einzelheiten vom Münzschrein Angermairs.

Gestalten besiegter Könige. An den Aussenseiten der Thüren (Fig. 49) befinden sich in Nischen, die von einer reich gegliederten Architektur im üppigen Stil der Spätrenaissance umschlossen werden, zwei weibliche Gestalten, die Altertumskunde und die Münzkunde, jede von ihren Attributen umgeben; unterhalb einer jeden Figur zwei Genien als Träger des bayerischen, resp. lothringischen Wappens. Auf der Rückseite sind in einfacherer Umrahmung die Gestalten des Romulus und Königs Nimrod in antiker Kriegertracht angebracht, während die Nebenseiten beiderseits zwei Löwen mit Füllhorn und dem verschlungenen Namenszug des Herzoglichen Paares zeigen. Am reichsten aber sind die Innenseiten der beiden Thürflügel (Fig. 50) ausgestattet, deren jede drei übereinander befindliche Reliefs enthält; links oben Apollo (?), in einer Landschaft auf der Schalmei blasend, dann in der Mitte als ovales Hauptbild: musizierende Hirten und Pan mit der Syrinx in einer von Menschen und Tieren dicht belebten Landschaft, endlich unten: ein römischer Triumphzug. Rechts oben: Orpheus, die Geige spielend, sodann als Hauptbild: der Chor der Musen in einer Landschaft, und unten: der Flussgott Tiber mit Romulus und Remus bei der Wölfin u. s. w.

Trotz des Reichtums an figürlichem Schmuck und ornamentalem Zierat aller Art und trotz der bis ins kleinste gehenden Sorgfalt der Ausführung ist jede Ueberladung und kleinliche Künstelei mit Geschick und Geschmack vermieden. Rahmen und Füllungen ergänzen sich und stehen in einem fein abgewogenen Verhältnis zu einander. Eine lebendige Phantasie, unerschöpfliche Gestaltungskraft und meisterhafte Behandlung geben sich in der Anordnung und Ausführung des Ganzen zu erkennen. Alles ist voll Leben und Bewegung, und mit der Sicherheit der Zeichnung und einer verständnisvollen Wiedergabe der Natur gehen eine vortreffliche Individualisierung der Gestalten, eine tüchtige Behandlung des Nackten und der Gewandung sowie die hohe Schönheit ihrer Formen Hand in Hand. Dieses Lob würde selbst dann noch zu Recht bestehen, wenn, was indessen noch nicht sicher ist, der Entwurf zu diesem herrlichen Werke nicht von Angermair selbst, sondern von seinem Zeitgenossen Peter Candid[1]) herrühren sollte, an dessen Kunstweise die ganze Anlage wie manche Details allerdings stark erinnern.

Im Aufbau und in der Anordnung des Schmuckes, ja selbst in zahlreichen Einzelheiten ist diesem Münchener Schrein ein anderer durchaus ähnlich, der sich zu Paris im Besitze des Barons von Schlichting befindet und vor kurzem in der Kunstzeitschrift „Les arts" (1902) No. 6 veröffentlicht worden ist. Dieses für Kostbarkeiten bestimmte Schränkchen, das vom Künstler 1620 für die Gemahlin des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz gearbeitet wurde, darf gewissermassen als das Gegenstück zu jenem Münzschränkchen gelten, dem es auch in der Schönheit und Sorgfalt der Ausführung vollkommen ebenbürtig erscheint.

Das bayerische Nationalmuseum besitzt noch zwei weitere Werke Angermairs, von denen das Relief mit der heiligen Familie (Fig. 51) schon deshalb besonderes Interesse bietet, weil es die vollständige Künstlerbezeichnung „Christof Angermair B. H. von Minchen" und das Jahr der Entstehung 1632 an sich trägt. Es ist also im Todesjahr des Künstlers entstanden und daher eine seiner letzten Arbeiten, die zwar eine starke Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, insbesondere von der Art des Andrea del Sarto, verrät, im übrigen aber dieselbe meisterhafte Technik und dieselbe leichte, freie und vornehme Behandlungsweise zeigt wie sein eben erwähntes grösseres Werk. Unbezeichnet, aber aus technischen wie stilistischen Gründen ihm ebenfalls zweifellos zugehörig, ist das andere Werk (Fig. 52): die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoss sitzt mit gefalteten

[1]) Vgl. Rée, Peter Candid p. 223f.



Fig. 51. Heilige Familie, von Chr. Angermair. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Händen, umgeben von verschiedenen Heiligen, auf einem Throne, an dessen Stufen links, andächtig emporblickend, der kleine Johannes kniet, während rechts ein Engel ihr Scepter und Krone darbietet. Oben halten zwei andere Engel die Falten eines Vorhangs, und darüber erscheint im flachen Rundbogen Gottvater mit zwei Engeln und der Taube, dem Symbol des heiligen Geistes. Zwar möchte Kuhn dieses schöne Relief, angeblich weil es noch unberührt von italienischen Einflüssen erscheine, einer früheren Schaffensperiode des Künstlers zuweisen, allein schon die ganze Art der Zusammenstellung der thronenden Madonna mit Heiligen erinnert so lebhaft an die sog. sacre conversazioni der italienischen Malerei, dass man jenen Grund kaum für zutreffend wird halten können. Doch wie dem auch sei, sicherlich rührt das Werk von Angermairs Hand her, an den nicht nur die Technik, sondern auch die Art der Gewandbehandlung wie die Typen der Köpfe durchaus erinnern.

Vermutlich besitzt das National-Museum unter seinen Schätzen noch andere Arbeiten des Künstlers, die festzustellen der zukünftigen Forschung überlassen bleiben muss. Ist doch mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Angermair während seiner zwölfjährigen Thätigkeit in kurfürstlichen Diensten daselbst noch andere derartige Werke angefertigt haben wird, von denen freilich viele im Laufe der Zeit verloren oder auch als Geschenke der bayerischen Fürsten an fremde Souveräne in auswärtige Sammlungen gelangt sein mögen. Ein durch seine Grösse ausgezeichnetes Relief mit einer Darstellung der Kreuzigung Christi, das mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1631 versehen ist, befindet sich im Schatz der Reichen Kapelle zu München. Dieses Werk, das schon früh eine hohe Wertschätzung genoss, zeichnet sich nicht nur durch die Lebendigkeit und klare Gliederung der Komposition, sondern auch durch mancherlei Einzelheiten, wie z. B. die schöne Gruppe der Frauen im Vordergrunde, aus, wenn auch der Stil der Arbeit, soweit sich das auf Grund der mir vorliegenden Abbildung in Stockbauers Prachtwerk beurteilen lässt, nicht jene leichte und freie Art der Behandlung zu besitzen scheint, wie sie Angermairs sonstigen Arbeiten eigen ist.

Von diesen, soweit sie sich ausserhalb Münchens befinden, besitzt das Grüne Gewölbe zu Dresden ein bezeichnetes Werk, nämlich ein kleines menschliches Skelett, das neben einem Postamente stehend einen Spaten hält, auf den es einen Fuss gesetzt hat (Nr. 116). Auch dieses Werk stammt, wie jene heilige Familie in München, aus dem Jahre seines Todes, in dessen Vorahnung es vom Künstler gefertigt sein könnte. Anderer Art und aus einer wesentlich früheren Zeit ist dagegen ein jetzt im Britischen Museum aufbewahrtes Relief mit der Versuchung Christi, das den Künstlernamen und die Jahreszahl 1616 trägt. Auf diesem Relief sind die beiden Hauptfiguren, Christus und der Teufel, in starkem Hochrelief gehalten, während das Ganze nach den Worten von P. Mantz[1]) „non pas par l'esprit, mais par la patience", d. h. durch die Sorgfalt, mit der die Einzelheiten, wie z. B. Gras und Blätter behandelt sind, bemerkenswert erscheint. Das aber ist gerade eine Eigentümlichkeit von Angermairs Kunst, diese genaue und bis ins Kleinste gehende Durchführung, die wir u. a. auch an jenen Schachfiguren bewundern können, die er für den Pommerschen Kunstschrank und das im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindliche Spielbrett Herzog Augusts des Jüngeren schnitzte, Arbeiten, die in ihrer zierlichen und feinen Behandlung dem Besten in ihrer Art zugezählt werden dürfen.

An Angermair, einen der glänzendsten Vertreter der Elfenbeinbildnerei, reichen nur wenige heran. So kann sich auch der zweite Hauptvertreter dieser Münchener Gruppe, Andreas Faistenberger, weder an Umfang noch an Wert seiner

[1]) bei Chennevières a. a. O. p. 75.



Fig. 52. Madonna mit Heiligen, von Chr. Angermair. München, Bayer. Nationalmuseum.

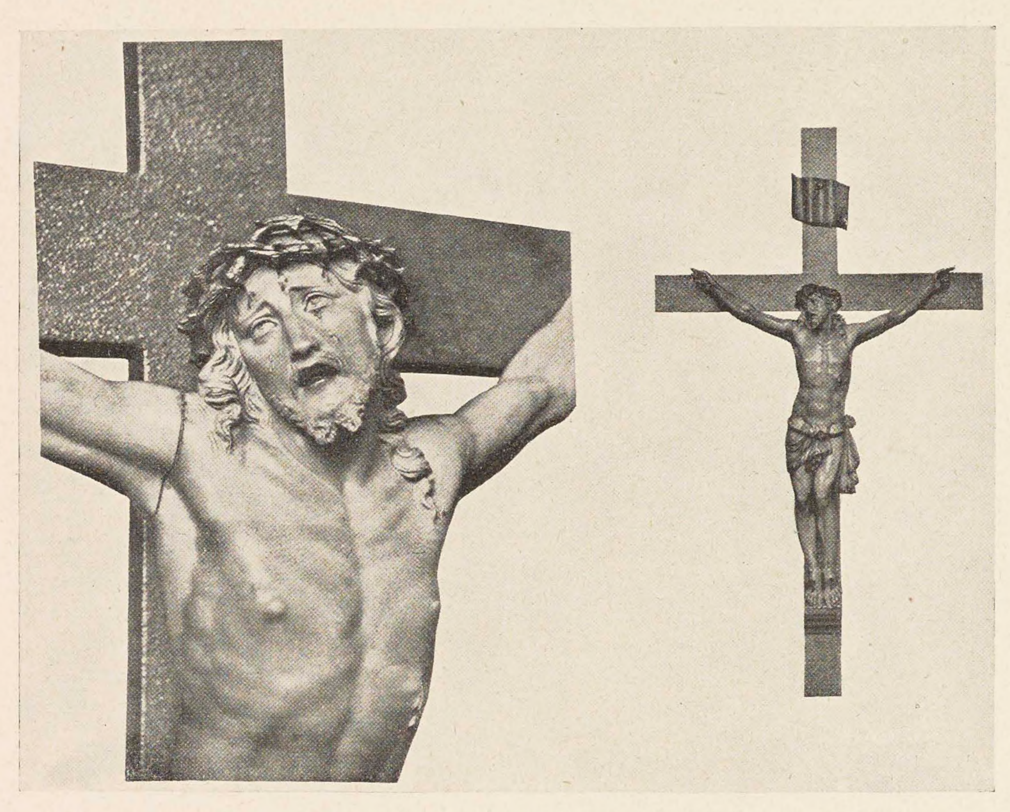


Fig. 53. Kruzifix aus Elfenbein. Vermutlich von Faistenberger. Nach Palustre.

Leistungen mit jenem älteren und berühmteren Meister messen. Es mag dies vor allem daran liegen, dass die Thätigkeit des Künstlers in diesem Fache zwar litterarisch bezeugt, bisher aber noch durch kein sicheres Werk beglaubigt worden war. Auch über seine Lebensumstände sind wir, da er augenscheinlich oft mit einem gleichnamigen anderen, in Bamberg ansässigen Künstler, in dem vielleicht sein Sohn zu erkennen ist, verwechselt wurde, nur ungenau unterrichtet, so dass das Nachfolgende darüber nur unter gewissem Vorbehalt mitgeteilt sei.[1]) Danach wäre er 1646 in Tirol geboren, etwa 1674 nach München gekommen und hier als kurbayerischer Hofbildhauer 1735 gestorben. Als Bildhauer grossen Stils arbeitete er in Marmor, Sandstein und Holz, daneben aber auch, wie viele seiner Genossen, als Kleinplastiker in Elfenbein. Nach Naglers Angabe schnitt er Kruzifixe, Madonnen und andere heilige Figuren, wobei ein sterbender Heiland am Kreuz in Bamberger Privatbesitz besonders hervorgehoben wird. Die Schwierigkeiten, die sich gerade der Erforschung der Urheberschaft von Kruzifixen entgegenstellen, wurden schon öfters betont. Es wäre daher auch hier ein völlig zweckloses Bemühen, wenn man, allein gestützt auf jene Angabe, versuchen wollte, irgend ein derartiges Werk aus der grossen Zahl der uns überkommenen dem Künstler zuzuschreiben, von dessen Stil und Kunstweise uns jede genauere Kenntnis fehlt. Indessen kenne ich hier einmal ausnahmsweise ein solches Werk, das auf Grund eines anderen Merkmals mit höchster Wahrscheinlichkeit als eine Arbeit Faistenbergers wird anzusprechen sein. Auf der Ausstellung zu Tours im Jahre 1887 befand sich ein Kruzifix aus Elfenbein (Fig. 53), das in einem Buche von L. Palustre, Mélanges

[1]) Lipowsky p. 64. — Jäck, Künstler Bambergs p. 101. — Nagler IV p. 267.

d'art et d'archéologie (1889) pl. XIV veröffentlicht worden ist. Die hiernach hergestellte Abbildung überhebt mich einer näheren Beschreibung; nur das verdient hervorgehoben zu werden, dass das Werk eine teilweise Bemalung in Gold (Spuren davon an dem Gewandschurz und den Nägeln), Blau (die Augen) und Rot (die Blutstropfen) zeigt. Noch interessanter aber ist der Umstand, dass sich nach Angabe des Textes an der rechten Seite, ein wenig nach hinten, die Bezeichnung „A. F. Anno 1681" findet. Ich kenne unter den bedeutenderen Elfenbeinschnitzern keinen, auf dessen Namen diese beiden Buchstaben passen würden, ausser Andreas Faistenberger. Da ferner auch, vom Gegenstande ganz abgesehen, die Jahreszahl hiermit übereinstimmt, zweifle ich nicht, dass wir in diesem Werk eine, und zwar die erste sichere Arbeit des Meisters besitzen. Das Kruzifix gehört zu den hervorragenderen Werken dieser Art, da es sich in der sorgfältigen und verständnisvollen Behandlung des Nackten wie im Ausdruck des körperlichen und seelischen Schmerzes über viele ähnliche Arbeiten weit erhebt. Indessen ist doch nicht zu verkennen, dass sich der Künstler in dem Streben nach möglichst grosser Naturwahrheit zu gewissen Uebertreibungen und äusserlichen Effekten hat fortreissen lassen, die hart an die Grenze des bei solchen Werken Zulässigen streifen. Der in lautem Stöhnen weit geöffnete Mund und die stark nach oben gezogenen und scharf gebrochenen Augenbrauen verleihen dem Gesicht einen übermässig pathetischen Zug, während die Blutstropfen und die Wunde an der Hüfte in ihrer naturwahren Wiedergabe, die ja durch die Bemalung noch wesentlich gesteigert wird, jene naturalistische Neigung des Künstlers dem Beschauer noch nachdrücklicher vor Augen führen. Steht dieses Kruzi-

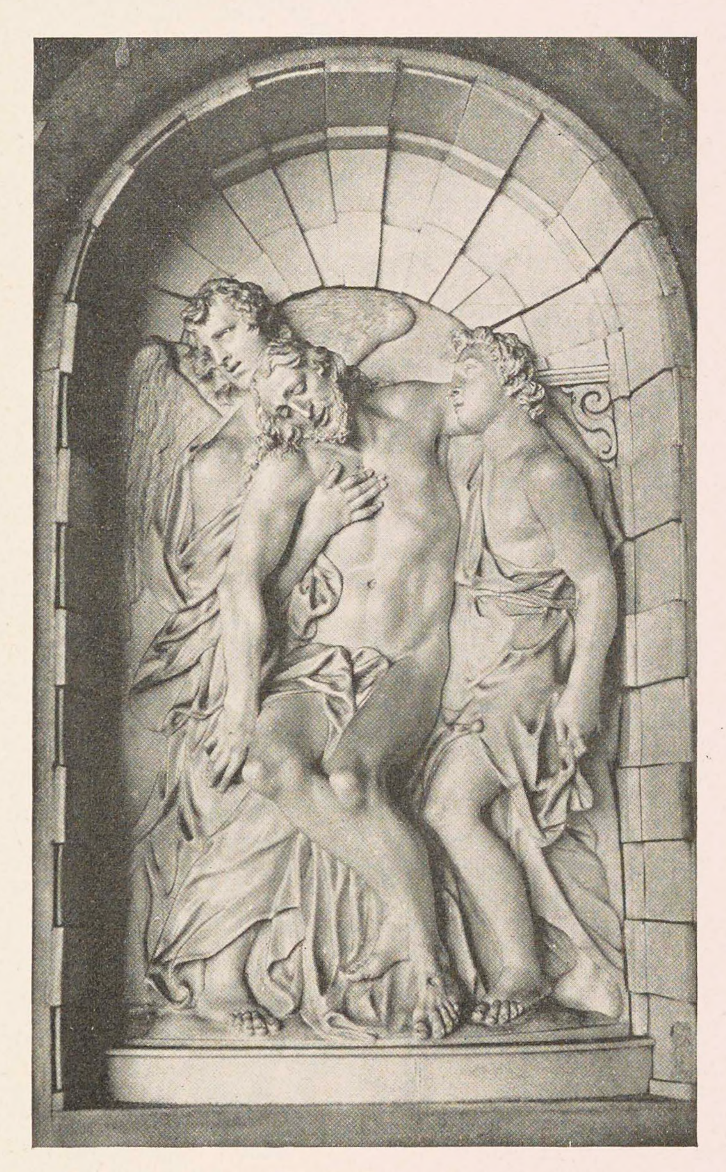


Fig. 54. Der tote Christus, von zwei Engeln gehalten.
Von Faistenberger(?) München, Bayr. Nationalmuseum.

fix somit an Ernst der Auffassung und Tiefe der Empfindung hinter manchen anderen derartigen Werken zurück, so kann es sich doch im übrigen vollkommen mit ihnen messen. Dazu kommt, dass es bis jetzt das einzige Werk ist, das diesem Künstler mit höchster Wahrscheinlichkeit wird zugeschrieben werden können.

Denn ob ein im Bayerischen National-Museum befindliches Relief, das den von zwei Engeln gehaltenen Leichnam Christi (Fig. 54) darstellt (No. 4506) und auf Grund von älteren Inventaraufzeichnungen Faistenberger zugeschrieben wird, wirklich als seine Arbeit gelten kann, wird sich kaum mit Sicherheit sagen lassen. Dieses in eine Nische (Grabesthor) hineinkomponierte Relief, ist deshalb besonders interessant, weil es sich als die etwas veränderte Wiederholung eines schon oben (S. 8) erwähnten Elfenbeinreliefs erweist, das wiederum einem Marmorrelief des Veronesen Girolamo Campagna in der Kirche S. Giuliano zu Venedig nachgebildet ist. Die Komposition im allgemeinen ist auf beiden Elfenbeinreliefs fast identisch; die geringfügigen Abweichungen im Einzelnen aber erklären sich vor allem aus dem Umstand, dass das Münchener Relief, im Gegensatz zum italienischen, das sich auf einer quadratischen Platte frei erhebt, unter dem Zwange seiner Einfügung in eine Nische mehr zusammengerückt und, sozusagen, beschnitten werden musste. Völlig verschieden sind dagegen die Kopftypen, die in der Venezianer Arbeit edel und einfach im Ausdruck, sowie weich und voll in den Formen, in der Münchener hingegen gewöhnlicher und realistischer, knapper und schärfer erscheinen. So wenig aber dort ein Zweifel an der italienischen Herkunft des Werkes bestehen kann, so wenig wird sich hier die Entstehung von der Hand eines deutschen Künstlers bestreiten lassen. Ob dieser Künstler aber Faistenberger war, dürfte nur schwer zu entscheiden sein; doch soll nicht geleugnet werden, dass der Stil dieser Arbeit im allgemeinen und ihre realistische Auffassung im besonderen wohl auf ihn und seine Kunst, soweit wir sie nach jenem Kruzifix beurteilen können, passen würde.

Gleichzeitig mit Faistenberger lebten in München die Brüder Franz und Dominikus Steinhard, die schon seit 1683 im Dienste des dortigen Hofes als Bildschnitzer thätig waren. Beide hatten sich vorher sechs Jahre in Rom aufgehalten, und es ist interessant, dass sich dort noch heute als Denkmal ihrer Thätigkeit ein hervorragendes Werk erhalten hat. Im Palazzo Colonna wird nämlich ein grosser Kabinettschrank aus Ebenholz aufbewahrt, der mit geschnitzten Elfenbeinplatten bedeckt und als ein Wunderwerk an Kunst und Geduld von der Hand jener beiden Brüder bei Chennevières p. 72 ausführlich beschrieben ist. Hiernach befindet sich in der Mitte als Hauptbild ein grosses Relief mit der Darstellung des jüngsten Gerichts nach Michelangelo, während in 27 anderen grösseren und kleineren Flachreliefs allerlei Gegenstände des alten und neuen Testaments dargestellt und in sämtlichen Giebeln und kleineren Füllungen ornamentale Motive zum Teil aus Raphaels Loggienmalereien, zum Teil in der Art des Pietro da Cortona und anderer, angebracht sind. Dazu kommen Waffen, Trophäen, Friese, Rahmenwerk und Säulenkapitäle, alles aus Elfenbein gebildet und mit zierlichen Schnitzereien bedeckt; das Ganze also ein Werk etwa in der Art von Angermairs Münzschrein und, wie dieses, ausgezeichnet durch die Fülle und Mannigfaltigkeit seines künstlerischen Schmuckes.

Aus der Zeit ihrer Münchener Thätigkeit werden sodann zwei „elfenbeinene Stücke“ mit der Geschichte des Moses erwähnt, die der eine der beiden Brüder — sein Name wird nicht genannt — 1715 im Auftrage des Hofes für je 600 Gulden anfertigte. Der Schöpfer dieser beiden Reliefs starb bereits zwei Jahre später, und es scheint, als ob auch sein Bruder, da dessen Mitarbeiterschaft an diesen Werken nicht erwähnt wird, schon vorher gestorben sei, falls er nicht etwa mit einem Künstler dieses Namens identisch ge-

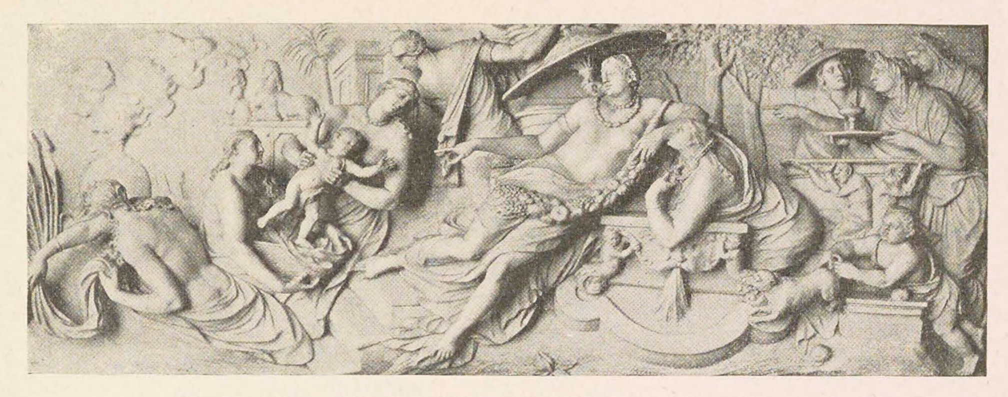


Fig. 55. Die Auffindung Mosis. Relief der Brüder Steinhard.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

wesen, der nach Lipowsky und Füssli um 1730 in Regensburg gelebt und dort ebenfalls als Elfenbeinschnitzer, besonders „kleine historische Bilder“, gearbeitet haben soll.

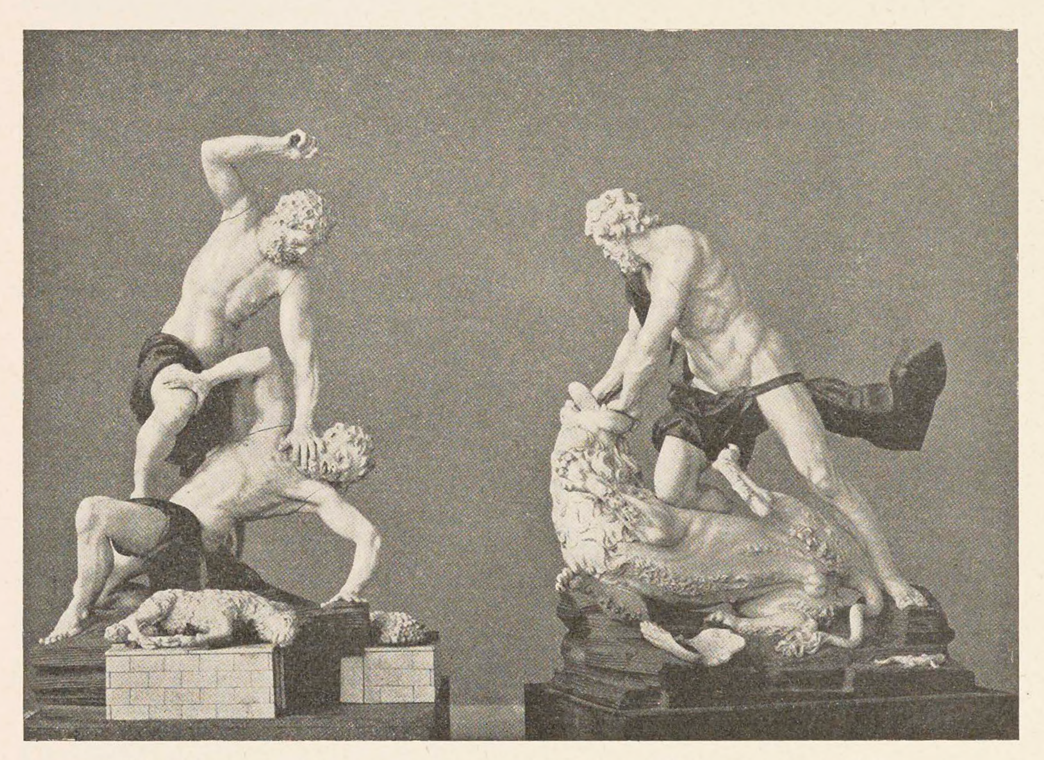
Was aber jene beiden Reliefs betrifft, so ist es höchst wahrscheinlich, dass sie mit zwei, jetzt im Münchener National-Museum befindlichen identisch sind, von denen das eine die Auffindung Mosis (Fig. 55), das andere die Errichtung der ehernen Schlange darstellt. Beide, in Form eines langgestreckten Rechtecks gehaltene Arbeiten tragen zwar einen etwas eklektischen Charakter, sind aber technisch höchst beachtenswerte Leistungen, deren Stil dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts vollkommen entsprechen dürfte.

Aus Haidhausen bei München stammte Simon Troger († um 1769), jener — man kann wohl sagen — berühmte Künstler, mit dessen Namen eine merkwürdige Gattung von Elfenbeinarbeiten eng verbunden ist. Die Eigentümlichkeit dieser Arbeiten bestand in der Verbindung des Elfenbeins mit dem Holz und zwar in der Art, dass die Figuren aus Elfenbein gebildet und — zunächst vielleicht, um die zusammengesetzten Stellen zu verdecken, — mit Gewändern oder Draperien aus dem braunen oder schwärzlichen Holz der Zuckertanne bekleidet wurden; aus Holz bestand auch häufig noch das Beiwerk. Solche Arbeiten kannte man allerdings schon früher; so sind uns z. B. schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts kleine Büsten aus Elfenbein und Buxbaum bezw. Zuckertannenholz erhalten, während eine ähnliche Technik im 17. Jahrhundert besonders in Spanien heimisch gewesen zu sein scheint. Allein Troger war der erste, der dieselbe in weiterem Umfange und auch bei grösseren Gruppen zur Anwendung brachte, so dass er, wenn auch nicht als der Erfinder, so doch als der Hauptmeister und typische Vertreter für diese ganze Gattung von Kunstwerken mit Recht betrachtet werden kann.

Schon als Hirtenjunge soll er künstlerische Neigungen gezeigt und durch seine Schnitzereien die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich gezogen haben. Kurfürst Maximilian III. liess ihn dann weiter ausbilden, erwarb später viele von seinen Arbeiten und verschenkte auch mehrere an fremde Höfe. Fast in allen bekannteren Sammlungen sind daher Werke von seiner und seiner Nachahmer Hand in mehr oder minder grosser Zahl vorhanden. Am originellsten unter ihnen wirken jene Zigeuner- und Bettlergestalten in der Art der Radierungen eines Ostade und Callot, durch deren zerfetzte Gewänder aus braunem Holz die nackten Körper aus Elfenbein hindurchscheinen. Ausser diesen, mitunter derb realistischen Darstellungen sowie zahlreichen Komödiantenfiguren hat Troger aber auch biblische und mytho-

logische Gegenstände in zum Teil sehr grossen und figurenreichen Gruppen in derselben Technik ausgeführt. So besitzt z. B. das Grüne Gewölbe eine grosse Gruppe, die das Opfer Abrahams (Nr. 208) und eine andere, die den Raub der Proserpina (Nr. 247) darstellt. Zwei Gruppen desselben Inhalts und andere ähnliche, zum Teil noch umfangreichere Werke befinden sich im Bayerischen National-Museum, darunter z. B. Silen auf seinem Wagen, von Bacchanten umgeben, Christophorus, Kains Brudermord, Herkules im Kampfe mit dem nemeischen Löwen (Fig. 56) u. a. m. Weitere solcher Werke, darunter auch eine mit des Künstlers Namen bezeichnete Madonna, bewahrt das Museum zu Sigmaringen; auch in Wien, Braunschweig (Fig. 57) und an vielen anderen Orten befinden sich zahlreiche Werke dieser Art, die freilich nicht alle von Troger selbst, sondern zum Teil auch von seinen vielen Nachahmern herrühren, unter denen sein Schüler Krabensberger aus Nymphenburg an erster Stelle genannt zu werden verdient. Auch er behandelte mit Vorliebe zerlumpte Bettler und italienische Lazzaroni, die er mit vielem Humor und grosser Lebendigkeit auszustatten wusste; daneben hat er aber auch grössere Gruppen in der Art seines Lehrers, besonders Marterscenen, wie z. B. die Marter des heiligen Laurentius in München, dargestellt. Eine gewisse malerische, der polychromen Plastik vergleichbare Wirkung lässt sich ja allen diesen Arbeiten nicht absprechen; als eine glückliche Bereicherung der plastischen Technik können sie dagegen kaum bezeichnet werden, da sie einem reineren Kunstgeschmack stets manierirt und gekünstelt erscheinen werden.

Neben diesen drei Städten war es in Bayern vielleicht allein noch Regensburg, wo die Elfenbeinplastik, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, damals noch Ausübung fand. Doch scheint auch hier



Kains Brudermord. Herkules und der nemeische Löwe.

Fig. 56.

Gruppen von S. Troger. München, Bayerisches Nationalmuseum.

vor allem die Kunstdrechslerei in Elfenbein heimisch gewesen zu sein, vertreten in erster Linie durch die Familie Teuber, in der sich diese Kunst mehrere Geschlechter hindurch bis auf Joh. Martin Teuber fortgepflanzt hatte, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte. Teuber hat unter dem Titel „Vollständiger Unterricht von der gemeinen und höheren Drehkunst. Regensburg 1740" eine Schrift hinterlassen, in der er, freilich etwas subjektiv und selbstbewusst, nur von den Leistungen seiner Vaterstadt und insbesondere von seinen eigenen spricht, obwohl derartige Sachen schon lange vor ihm auch an anderen Orten angefertigt wurden; doch ist das Buch, von seinem einseitigen Standpunkte abgesehen, nicht nur in theoretischer Hinsicht, sondern auch deshalb interessant, weil auf einer beigefügten Tafel alle jene damals dort angefertigten Kunststücke abgebildet sind: Dreifaltigkeitsringe, Kugelwerke, allerlei passicht und oval gedrehte Sachen, Kunstohren- und -augen, Contrefaitbüchsen u. s. w.



Fig. 57. Bettlerfiguren in der Art Trogers. Braunschweig, Herzogliches Museum.

Ein Schüler Teubers[1]) war der aus Schweinfurt gebürtige Joh. Michael Hahn, der von Meussel, Miscell. Heft 17, p. 264 ff., als Verfertiger kunstvoll gedrehter Kabinettstücke und anatomischer Gegenstände rühmend erwähnt wird und auch zwei Söhne gehabt haben soll, die des Vaters Kunst in ihrer Heimat noch bis ins 19. Jahrhundert weiterübten.

Geringer an Zahl der künstlerischen Kräfte wie an Wert ihrer Leistungen ist eine zweite süddeutsche Gruppe, die wir, ohne nach politischen oder topographischen Gesichtspunkten zu scheiden, zusammenfassend als die schwäbische bezeichnen wollen. Vier Städte gehören ihr an, nämlich Geislingen, Ulm, Stuttgart und Gmünd.

Eine bemerkenswerte Stelle unter ihnen nimmt Geislingen[2]) ein, einmal weil die dortige Elfenbeinschnitzerei und -drechslerei die älteste in ganz Deutschland gewesen zu sein scheint, und sodann, weil hier Schnitzer und Drechsler in zunftmässiger, bis ins 15. Jahrhundert zurückreichender Organisierung auftreten, was anderswo meines Wissens nicht nachweisbar ist. Indessen arbeitete man im Anfang ausschliesslich oder vorzugsweise in Bein d. h. in Knochen, und erst später — der Zeitpunkt lässt sich nicht mehr feststellen — auch in Elfenbein. Altärchen, Kapellchen, Kruzifixe, Nähkästchen u. s. w. wurden mit grosser Feinheit dort angefertigt, ferner aber auch, wahrschein-

[1]) Sollte der im Bayerischen National-Museum aufbewahrte, mit J. T. bezeichnete Bischofsstab (abgeb. in Aretins Führer p. 307) vielleicht von ihm herrühren? Vergl. auch die Prachtschüssel im Kunstgewerbemuseum zu Berlin mit „M. T." (Kugler p. 213).

[2]) Vergl. G. Somborn, Die Elfenbein- und Beinschnitzerei mit besond. Berücksichtigung ihrer Lage in Erbach i. O. und in Geislingen. Heidelberg 1899.

lich durch Nürnberg angeregt, allerlei mikrotechnische Kunstwerkchen in Pronners Art. Eine Preisliste aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts führt 150 verschiedene Gegenstände auf; zugleich erfahren wir, dass damals 36 Meister in jener Kunst dort thätig waren, darunter als die berühmtesten die Drechsler Michael Knoll, sowie dessen Vater Wilh. Beuoni Knoll († 1764), der als Schöpfer eines die Leidensgeschichte Jesu darstellenden grossen Elfenbeinwerkes bekannt geworden ist.

Fig. 58. Passicht gedrehter Becher, von G. Burrer.
Wien, Kaiserliches Hofmuseum.

In Ulm war es nach Sandrarts[1]) Bericht David Heschler, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Kunst der Elfenbeinbildnerei dort vertrat. Er arbeitete kleine Figuren in Holz wie in Elfenbein, „um desswillen er von den Kunstliebenden annoch geliebt und geehret wird". Da aber bis jetzt noch kein sicheres Werk von ihm bekannt ist, wage ich auch nur vermutungsweise das mit der Jahreszahl 1635 versehene Monogramm D. H. B. an einer Elfenbeingruppe des Kasseler Museums, die Herkules im Kampfe mit Antäus darstellt (Nr. 273) und in mehreren Wiederholungen erhalten ist, auf ihn zu beziehen.[2])

Zu Heschlers Schülern gehörte ausser Melchior Barthel, von dem noch zu sprechen sein wird, Johann Ulrich Hurdter, der, identisch mit dem bei Sandrart II, p. 353 genannten Furtner, aus der Schweiz stammte, bei Heschler zuerst die Malerei, dann die Bildschnitzerei lernte und in Ulm ansässig blieb, wo er noch 1675 lebte. Hier fertigte er in Elfenbein Reliefs und Figuren biblischen und profanen Inhalts, besonders aber Humpen, die er mit allerlei geschichtlichen und mythologischen Darstellungen, vor allem mit Bacchanalien, Seegottheiten und Liebesgöttern „sehr vernünftig, reichlich und mit guten Proportionen" zierte. Seine Werke waren sehr begehrt, doch kennen wir auch von ihm keine sichere Arbeit mehr.

In Stuttgart begegnet uns im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wiederum ein geschickter Kunstdrechsler in Elfenbein, nämlich Georg Burrer. Die Litteratur kennt ihn nicht; doch findet sich an

[1]) I, p. 353.
[2]) D. H. B. = David Heschler Bildhauer.

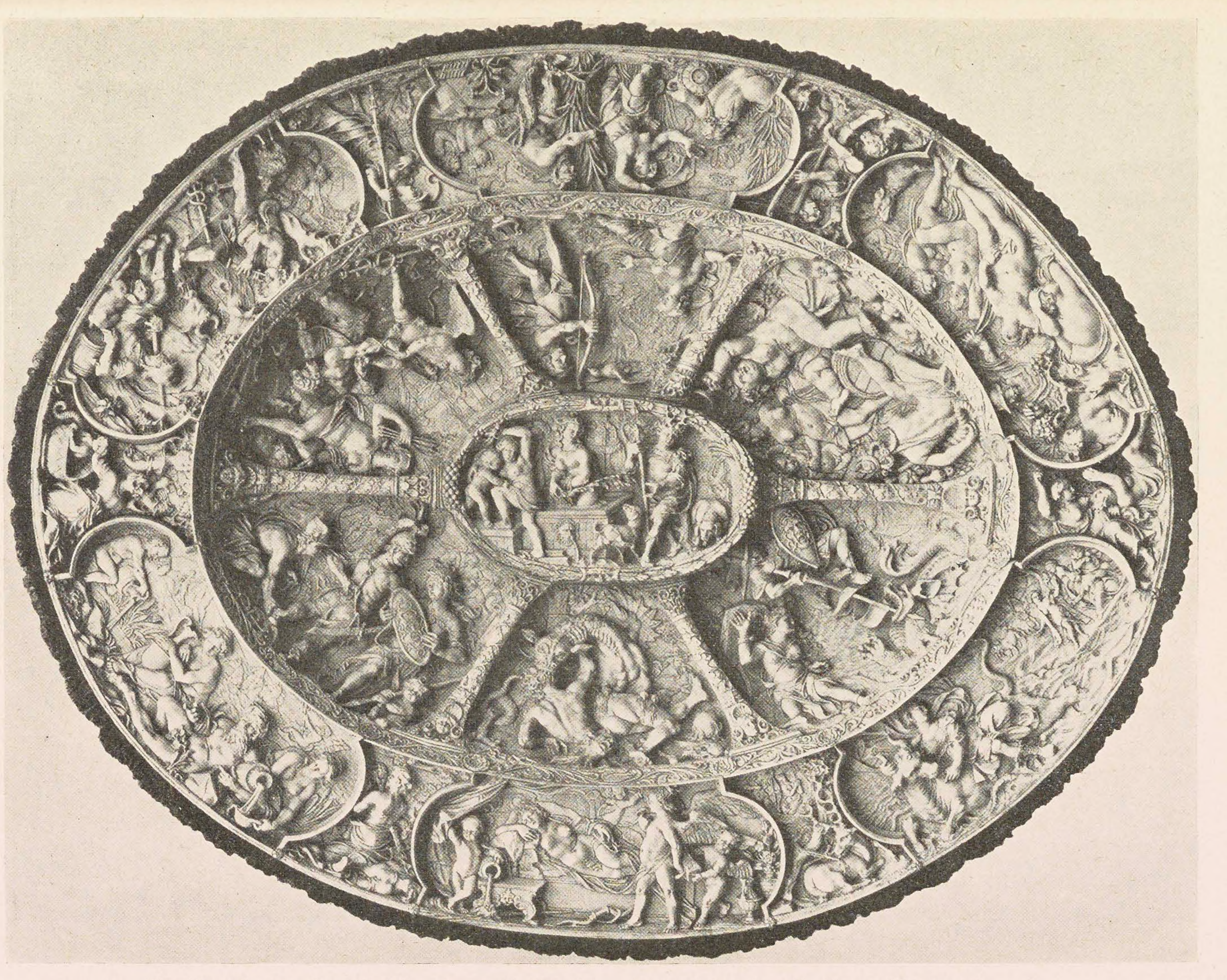


Fig. 59. Grosse Prachtschüssel von M. Maucher. Hohenlohescher Besitz zu Neuenstein.

einem seiner Werke, einem zwölfpassichten Pokal[1]), dessen Deckel von einem durchbrochenen Polygon mit Stachelkugel bekrönt wird, unter dem Fusse die volle Bezeichung: „Georg Burrer, Beindreer z. Stutgard 1616". Er war also ein Zeitgenosse Peter und Lorenz Zicks, in deren Art er, wie dieser Pokal zeigt, mit grosser Geschicklichkeit arbeitete. Auch ein zweites Werk von seiner Hand, das sich ebenfalls in Wien befindet[2]) und von Burrer gemeinsam mit dem Uhrmacher Georg Ernst im Jahre 1626 angefertigt wurde, eine Galeere, die sich mittels eines Uhrwerks auf Rädern fortbewegt, bekundet eine gewisse Beeinflussung durch ähnliche Arbeiten Lorenz Zicks. Burrer scheint daher, ohne auf besondere Eigenart Anspruch zu machen, zu jener grossen Schar von Künstlern gehört zu haben, die als Nachahmer jener berühmten Nürnberger Familie überall thätig waren.

Der bedeutendste dieser Schwäbischen Gruppe und zugleich auch der einzige, über dessen Kunst wir durch eine grössere Zahl noch erhaltener und beglaubigter Werke genau unterrichtet sind, war Johann Michael Maucher, geboren 1646 in Gmünd und bis 1688 dort ansässig, seit 1693 aber in Würzburg nachweisbar. Wie sein Vater und ein älterer Bruder, so übte auch Maucher zunächst den Beruf eines Büchsenschäfters aus, d. h. er fertigte kunstvoll in Holz geschnitzte und mit feinen Einlagen verzierte Büchsen- und Gewehrschäfte. Mehrere ausgezeichnete Arbeiten dieser Art besitzt das Nationalmuseum zu München, von denen drei in Obernetters Lichtdruckwerk „Die Kunstschätze des Bayerischen National-Museums" Taf. 119/20 veröffentlicht sind. Am reichgeschnitzten Schaft dieser prunkvollen Radschlossbüchsen sind grössere und kleinere Elfenbeinreliefs eingelegt, die religiöse und mythologische Gegenstände sowie Jagden in ausserordentlich feiner und sorgfältiger Ausführung darstellen. Einige von ihnen sind mit dem vollständigen Namen des Künstlers versehen, wie z. B. „Jo. Michael Maucher Bildhauer und Bixen Schifter In Schwebischen Gemvndt" oder „zu Wirtzburg", andere mit seinem, aus zwei ineinander gestellten M bestehenden Monogramm.

Letzteres, das man bis in die neueste Zeit einem gänzlich unbekannten Augsburger Elfenbeinschnitzer Michael Müller zuzuweisen versucht hat, begegnet uns auch auf einer zweiten Gruppe von Arbeiten des Künstlers, die in der Hauptsache aus grossen ovalen Prachtschüsseln und dazu gehörigen Henkelkannen gebildet wird.

Solche Schüsseln und Kannen, die noch in ziemlich beträchtlicher Zahl und in fast allen Elfenbeinsammlungen vorhanden sind, haben weniger praktischen Zwecken als vielmehr zur Ausstattung vornehmer Wohnräume, wie zum Schmuck der Kredenzen gedient; viele von ihnen mögen auch, wie aus ihren, auf Jagd und Jägerleben Bezug nehmenden Darstellungen hervorgeht, zur Dekoration fürstlicher Jagdschlösser verwandt worden sein und daher ihre Bezeichnung als Jagdschüsseln und Jagdkannen mit Recht führen. Auf diese Bestimmung weist auch der Umstand hin, dass die meisten dieser Schüsseln an ihrer unteren, leicht gewölbten Fläche mit Hirschhorn bekleidet, während die zugehörigen Kannen entweder ganz aus Elfenbein gebildet oder ebenfalls mit Hirschhorn belegt sind, wobei dann gewöhnlich ein um den Körper umlaufender Gürtel mit zierlichen Elfenbeinreliefs, meist Jagddarstellungen, verziert ist. Besonders schön und phantasievoll sind an diesen Kannen die in der Regel aus Elfenbein bestehenden Henkel gebildet, an denen sich das sichere plastische Gefühl und die ganze schöpferische Gestaltungskraft jener Künstler von ihrer besten Seite zeigen.

Das hervorragendste derartige Werk von Mauchers Hand ist eine grosse ovale Schüssel nebst der dazu gehörigen Kanne

[1]) Im Wiener Hofmuseum vergl. Ilgs Führer p. 184, Nr. 17.
[2]) Ilg p. 167. Nr. 110.

im Hohenloheschen Familienbesitz zu Neuenstein. Die Schüssel (Fig. 59) ist aufs reichste mit Reliefschnitzereien mythologischen Inhalts nach Ovids Metamorphosen bedeckt. In der Mitte befindet sich die hier bei solchen Schüsseln sehr beliebte Darstellung der Verwandlung des Aktäon, die die fehlenden Jagdbilder zu ersetzen und auf den Zweck der Schüssel hinzudeuten bestimmt ist. Es folgen dann an der inneren Wölbung sechs weitere, durch schräggestellte Säulen voneinander getrennte mythologische Scenen und endlich am Rande in sechs grösseren ovalen Feldern wiederum solche Scenen, zwischen denen kleinere Bilder angebracht sind. Ein ungemeiner Reichtum an figürlichen Motiven vereinigt sich hier mit einem koketten Spiel von Zierat aller Art, der auch die trennenden Säulchen und das die mittlere Zone vom Rande scheidende schmale Band überzieht, zu einer überaus glänzenden Gesamtwirkung. Dazu kommt die frische und lebendige Wiedergabe dieser mannigfachen Scenen mit ihrem üppigen und sinnlich frohen Inhalt und endlich die sorgfältige und saubere Ausführung des Ganzen, Eigenschaften, die dieses Werk zu einem Prachtstück in seiner Art stempeln. Dasselbe gilt von der Kanne (Fig. 60), die ebenfalls mit Schnitzwerk bedeckt, ja fast überladen ist, wobei der Künstler mit besonderer Bravour das Relief am Körper behandelte, das zum Teil so stark aus der Fläche herausspringt, dass dadurch der Aufbau und die Umrisse des Ganzen trotz wundervoller Durchführung im einzelnen, nicht unwesentlich beeinträchtigt werden.

Während dieses Werk die volle Künstlerbezeichnung trägt, sind eine im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin befindliche Jagdschüssel und Kanne nur mit dem, von einem Lorbeerkranz umschlungenen Monogramm des Meisters versehen. Erstere entspricht in der Gliederung und Anordnung der Reliefs, die hier, mit Ausnahme des Mittelbildes, Jagden auf ausländische und einheimische Tiere darstellen, wobei Kompositionen von Rubens, H. S. Beham, Holbein u. a. als Vorbilder gedient haben, vollkommen der Hohenloheschen Schüssel, an welche sie auch im Stil und in der Ausführung durchaus erinnert. Auch die Kanne ist hier ganz aus Elfenbein gebildet und

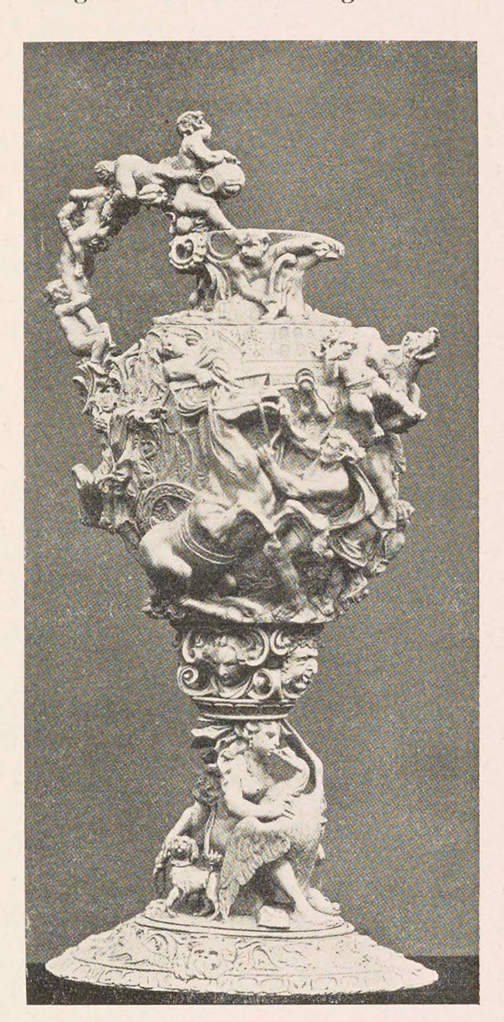


Fig. 60. Kanne von M. Maucher.
Hohenlohescher Besitz zu Neuenstein.

am Bauch mit allerlei mythologischen Reliefs, am Ständer mit einer Gruppe der Diana und des Aktäon, an allen übrigen Teilen reich mit Genien, Masken und ähnlichen ornamentalen Verzierungen geschmückt.

Gewiss werden sich unter den uns erhaltenen Arbeiten dieser Art, wie sie z. B. in den Sammlungen von Dresden, München,

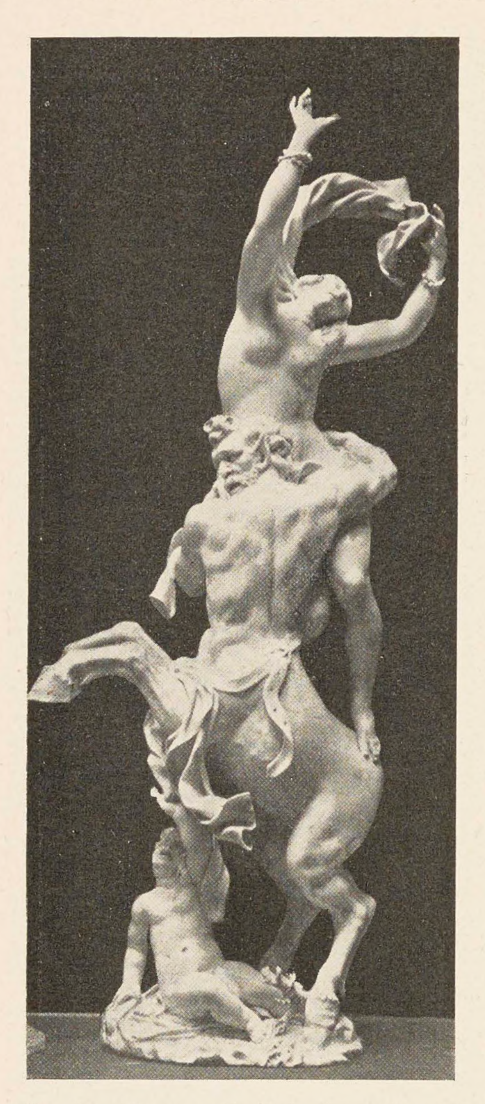


Fig. 61. Nessus, die Dejanira raubend, von M. Rauchmiller. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Braunschweig, in der ehemaligen Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt [1]) sowie an anderen Orten noch in ausgezeichneten Beispielen vorhanden sind, auch noch andere von Mauchers Hand, der, wie es scheint, gerade solche Werke mit besonderer Vorliebe fertigte, nachweisen lassen. Indessen verbieten Raum und Zweck dieser Schrift, näher darauf einzugehen. Es sei daher nur noch auf ein, ebenfalls im Hohenloheschen Besitz [2]) befindliches ähnliches Werk Mauchers hingewiesen, nämlich auf einen Pokal mit einer Amazonenschlacht am Körper, einer Kriegerstatuette als Deckelbekrönung und der Figur der in den Armen ihres Gatten sich den Tod gebenden Lucretia am Ständer; dazu noch am Deckel und Fuss Leichen von erschlagenen Amazonen, Männern und Kindern. Also auch hier wieder die gleiche Fülle von Motiven und dieselbe Neigung zur Häufung von figürlichem Schmuck, die alle ähnlichen Werke dieses bedeutenden Künstlers kennzeichnen.

Im Zusammenhang mit dieser schwäbischen Gruppe sei hier noch kurz ein interessantes Werk erwähnt, das, dem Museum von Albi gehörig, 1900 zu Paris in der retrospektiven Abteilung der französischen Kunst ausgestellt war und die Schindung des heil. Bartholomäus durch zwei Henkersknechte darstellte. Mit Recht zweifelt Marcou, der das Werk in der Gazette des beaux arts (1900) I. p. 493 veröffentlicht, die französische Herkunft desselben an; denn in der That enthält es nichts, was darauf hindeuten könnte. Wohl aber sprechen alle Merkmale: der Gegenstand selbst in seiner krassrealistischen Auffassung, die brutale Hässlichkeit der Henker sowie der ganze Stil der Arbeit deutlich dafür, dass es sich hier um die Arbeit eines deutschen Meisters handelt. Ich trage daher auch kein Bedenken, die daran befindliche Bezeichnung „Jacobus Agnesius Caluensis sculp. 1638" auf einen Meister Namens Jakob Agnesius (?) aus Kalw zu beziehen und in diesem, sonst nicht näher bekannten Elfenbeinschnitzer einen Landsmann der ebengenannten schwäbischen Künstler zu erkennen.

Wiederum bedeutender an Zahl, reicher und mannigfaltiger in ihren Leistungen als diese schwäbische Gruppe tritt uns diejenige

[1]) Hier befand sich u. a. eine wundervolle Jagdprunkschüssel eines Meisters, der mit den Buchstaben A. M. V. C. zeichnete.

[2]) Ebendort befindet sich auch noch eine grosse Kreuzigungsgruppe, die das Monogramm des Künstlers trägt.

entgegen, die sich aus den in den österreichischen Landen an den verschiedensten Orten und meist im Dienste des prachtliebenden kaiserlichen Hofes thätigen Elfenbeinbildnern zusammensetzt. In glücklicher Weise ergänzen diese Künstler das Bild von jenem grossartigen Kunstschaffen, das bis in die entlegensten Winkel der fernsten Kronländer dringend stets eines der glänzendsten Kapitel in der Geschichte der deutschen Barockkunst bilden wird.

Voransteht unter diesen österreichischen Elfenbeinschnitzern, soweit sie noch dem 17. Jahrhundert angehören, Mathias Rauchmiller, als Bildhauer[1]) vielbeschäftigt und ein unstätes Wanderleben führend, das ihn zunächst nach Wien, wo er den Titel eines k. k. Hofbildhauers erhielt, dann nach Breslau und endlich nach den Rheinlanden brachte. Noch nach 1693 war er dort thätig, doch ist sein Todesjahr unbekannt. Ueberall hat er Spuren seiner bildnerischen Thätigkeit, meist grössere dekorative Skulpturen, hinterlassen, während beglaubigte Elfenbeinwerke seiner Hand bis jetzt nur in Wien bekannt waren. Dort befindet sich in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein ein grosser Humpen mit wundervoll geschnittenen bacchischen Darstellungen, der die volle Bezeichnung „Mathias Rauchmiller fecit" und die Jahreszahl 1670 trägt. Diesem Werke seiner Frühzeit stehen andere, freilich zunächst nur litterarisch bezeugte, gegenüber, die er während seines Aufenthaltes in den Rheinlanden für den pfälzischen Kurfürsten — gemeint ist Johann Wilhelm (1690—1716) — ausführte.

Bei Gool, De nieuve schouburg der nederlantsche Kunstschilders, II, p. 567 werden nämlich unter den in der Düsseldorfer Kunstkammer vorhandenen Elfenbeinskulpturen auch folgende drei Arbeiten Rauchmillers angeführt: Kain und Abel, Raub der Dejanira durch den Kentauren und ein an die Säule gefesselter Christus. Wie bei allen ähnlichen Kunstwerken, die ursprünglich jener Rheinischen Sammlung angehörten, wird man auch bei diesen, sobald es sich um Nachforschungen nach ihrem Verbleib handelt, zuerst unter den Schätzen des Bayerischen National-Museums suchen müssen. Und in der That findet sich hier nicht nur die Gruppe eines, eine Frau raubenden Kentauren, sondern auch die Figur des an die Martersäule gefesselten Jesus, wo-



Fig. 62. Apollo und Daphne, wahrscheinlich von M. Rauchmiller.
Wien, Kaiserliches Hofmuseum.

[1]) Ueber ihn hat neuerdings B. Händke im Repertorium f. Kunstwissenschaft, 25. Bd., p. 89 eingehend gehandelt.

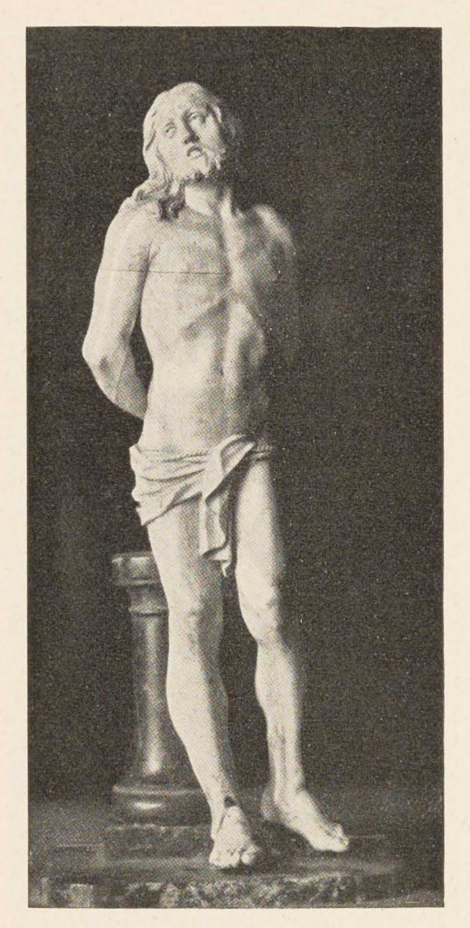


Fig. 63. Christus an der Martersäule, wahrscheinlich von Rauchmiller. München, Bayerisches Nationalmuseum.

gegen eine Gruppe von Kain und Abel meines Wissens dort nicht vorhanden ist.

Was zunächst die Kentaurengruppe (Fig. 61) anbetrifft, so ist der Kentaur Nessus, wie er in einem mächtigen Satze aufbäumend die Dejanira hoch emporhebt, dargestellt. Diese hat den Kopf zurückgeworfen und die Hände in leidenschaftlicher Erregung in die Höhe gestreckt; am Boden unter dem Kentauren ein nackter, wehklagender Knabe mit erhobener Linken, die zugleich die Stütze für die kühn aufgebaute Gruppe bildet. Diese ist in ihrer lebhaft wirbelnden Bewegung, dem wechselvollen Spiel der Linien und den weichen, fliessenden Umrissen völlig malerisch empfunden, wobei der Gegensatz zwischen dem kräftigen, muskulösen Körper des Kentauren und den schlanken und weichen Formen des ohnmächtig sich wehrenden Frauenleibes vortrefflich zur Geltung kommt. Auch die Köpfe, besonders der des Kentauren mit seinen scharf herausgearbeiteten Zügen, sind erfüllt von Leben und Ausdruck, und nicht das geringste Lob verdient endlich auch die sorgfältige Ausführung der Gruppe. Da dieselbe auch im Stil und in der Ausführung eine grosse Aehnlichkeit mit der Arbeit an jenem Humpen in der Liechtenstein-Sammlung verrät, trage ich kein Bedenken, in ihr jenes Werk Rauchmillers aus der Düsseldorfer Kunstkammer wiederzuerkennen.

Wenn dem aber so ist, wird man weiter auch die wundervolle Gruppe des Apollo und der Daphne (Fig. 62), die sich in dem kunsthistorischen Hofmuseum in Wien befindet und die schon Ilg über alles stellte, was je in Elfenbein geschaffen wurde, sowie eine ebendort befindliche, nicht minder schöne und mit ganz ausserordentlicher Kunstfertigkeit gearbeitete Bacchantengruppe (siehe Abbild. 8), mit hoher Wahrscheinlichkeit Rauchmiller zusprechen dürfen: so lebhaft erinnern beide Werke in der Eleganz der Formen, dem Schwung der Linien, dem Ausdruck der Köpfe, der Behandlung aller Einzelheiten, ja sogar in gewissen Bewegungsmotiven — man beachte vor allem die Haltung der Daphne — an jene Kentaurengruppe.

Weniger leicht wird sich dagegen die Figur des an die Säule gefesselten Christus mit einem in München befindlichen Werke identifizieren lassen, da dort nicht weniger als drei solcher Figuren vorhanden sind, von denen zwei, die meines Erachtens allein in Betracht kommen können, bis auf geringfügige Einzelheiten einander völlig gleichen. Unter ihnen dürfte aber die nebenstehend abgebildete Statuette (Fig. 63) nach meinem Dafürhalten am ersten berufen sein, für jenes Werk Rauchmillers zu gelten, da sie im Stil wie in der ganzen Beschaffenheit der Arbeit die

meiste Aehnlichkeit mit den ebengenannten Werken bekundet.

Ebenfalls noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war Johann Caspar Schenk († um 1673) thätig, der seit 1665 mit einer jährlichen Besoldung von 500 fl. als „Hof-Painstecher" angestellt war, zugleich als der erste, der diesen Titel führte.[1]) Von seinen Arbeiten befinden sich mehrere im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Es sind zunächst zwei Reliefs, von denen das eine die Scene einer Christenverfolgung, das andere die Hinausführung Christi aus Jerusalem, eine figurenreiche Komposition auf landschaftlichem Hintergrunde, darstellt; dazu kommt eine ganz aus Elfenbein gearbeitete Kanne, die am Körper die Begegnung des Königs Pentheus mit Bacchus und darunter sowie am Deckel Friese von Mänaden, Amoretten u. s. w. zeigt, während sie von dem Figürchen eines bogenspannenden Amor bekrönt und am Henkel mit allerlei barockem Laubwerk verziert ist. Alle drei Arbeiten[2]) tragen des Künstlers Monogramm I. C. S., das sich ferner auch auf zwei, in der kaiserlichen Waffensammlung aufbewahrten, 1666 für den Hof gefertigten Pulverflaschen findet[3]), die mit Jagdscenen, um ein, Diana und Aktäon darstellendes Mittelbild angeordnet, geschmückt sind. Die Reliefs sind zierlich und geschickt behandelt, wobei Einzelnes frei und fast vollrund gearbeitet ist. In dieser Reliefbehandlung wie auch in einer gewissen Neigung zur Ueberladung mit figürlichem Schmuck, endlich in der Wahl einzelner Motive und deren Vorbilder, zeigt Schenk eine nahe Verwandtschaft mit J. M. Maucher, an dessen Phantasie- und Gestaltungskraft er freilich nicht heranzukommen vermag.

Schenks Nachfolger in jener Hof-

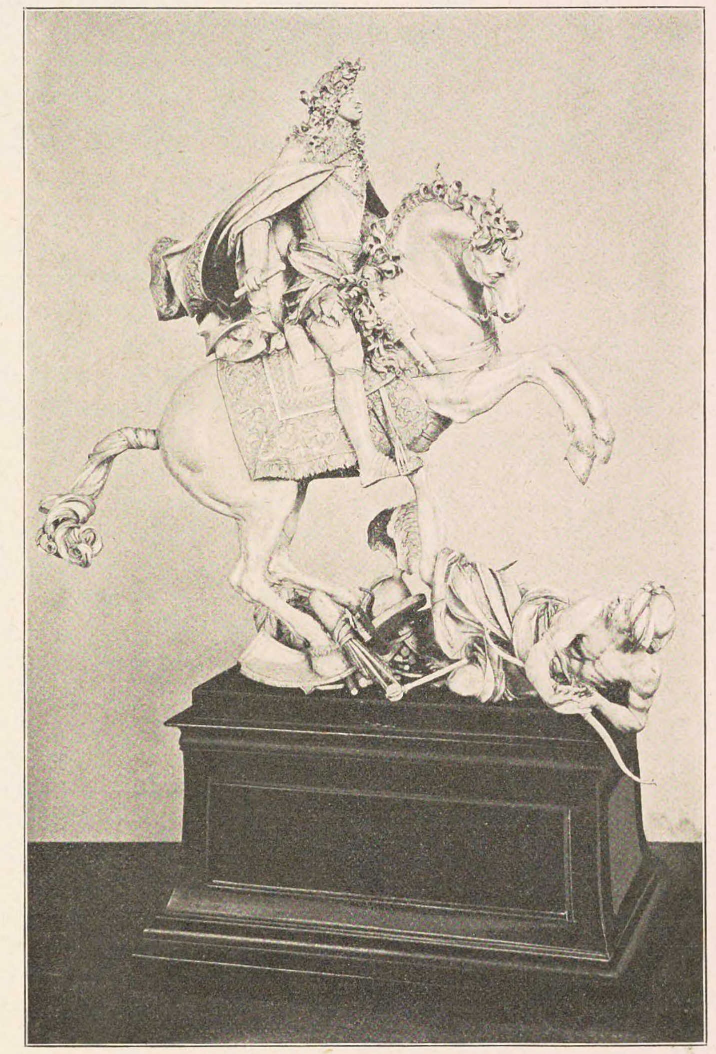


Fig. 64. Kaiser Leopold I. von M. Steinle.
Wien, Kaiserliches Hofmuseum.

[1]) Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlungen V, p. 100ff und 18 p. 111.

[2]) Vergl. Ilgs Führer p. 145 Nr. 22 und 24, p. 174 Nr. 9.

[3]) Die eine abgebildet im Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlungen V, Taf. 12, Nr. 2.

stellung war Mathias Steinle (Steindl), ein Künstler, dessen Kenntnis wir ebenfalls dem um die Erforschung der österreichischen Barockkunst so hoch verdienten A. Ilg zu verdanken haben [1]). Geboren 1644, lebte Steinle, vielleicht aus Süddeutschland eingewandert, als ein vielseitiger und angesehener Meister des Barockstils in Wien, wo er seit 1688 mit dem Titel „kaiserlicher Kammer-Beinstecher" die Elfenbeinschnitzerei ausübte. Obgleich dieselbe das Hauptfeld seiner Thätigkeit gewesen zu sein scheint, sind doch nur drei derartige Werke des Künstlers auf uns gekommen, die allerdings zu den grossartigsten Leistungen der Elfenbeinplastik jener Zeit gerechnet werden müssen. Es sind drei, nach Auffassung, Komposition und Technik eng zusammengehörige Reiterstatuetten, die sich im Wiener Hofmuseum befinden und Kaiser Leopold I. (Fig. 64) nebst seinen Söhnen und Nachfolgern, den Erzherzögen Joseph (später Kaiser Joseph II) und Karl (später Kaiser Karl VI), darstellen [2]). Jede dieser, aus einzelnen Stücken zusammengesetzten, etwa 50 cm hohen Reiterstatuetten ist mit je einer am Boden oder unter dem Rosse befindlichen Figur gruppiert, die auf irgend ein wichtiges Ereignis aus dem Leben des jedesmal Dargestellten hindeuten, zugleich aber auch konstruktiv als Stütze des schweren, sich auf den Hinterbeinen erhebenden Rosses dienen soll. So sehen wir hier einen besiegten Türken, dort einen nackten schlangenhaarigen Dämon, wohl eine Anspielung auf die von Joseph niedergeworfenen Aufstände in Ungarn, bei dem dritten endlich die knieende Gestalt der Hispania, welche Karl die Insignien der kaiserlichen Würde überreicht. Die Reiter selbst halten in der Rechten den Feldherrnstab; über ihren Rücken wallt ein malerisch drapierter Mantel, um den Hals liegt ein zierlicher Spitzenkragen, die porträtähnlichen Köpfe aber umgiebt eine mächtige Allongeperücke, die von einem Lorbeerkranz umzogen wird. Nur die Statuette Josephs hat die volle Bezeichnung „M. Steinle 1693", während diejenige Karls den blossen Künstlernamen „Steinl" trägt, diejenige Leopolds aber unbezeichnet ist.

Obwohl wir uns alle drei Werke nicht in ein und demselben Jahre, sondern in einem längeren Zeitraum nacheinander entstanden denken müssen, zeigen sie doch keine irgendwie nennenswerten Stilunterschiede, erscheinen vielmehr im Entwurf wie in der Ausführung als durchaus gleichartig und wie aus einem Guss. Als echte Erzeugnisse der Kunst ihrer Zeit tragen sie deren Vorzüge, aber auch deren Schwächen deutlich zur Schau: Eine vollendete Meisterschaft in der Beherrschung alles Technischen, eine saubere und sorgfältige Ausführung, edler Schwung und wuchtige Kraft einerseits; eine übertriebene und allzu kleinliche Behandlung nebensächlicher Einzelheiten, eine starke Neigung zur Wiedergabe abstrakter Begriffe, endlich die geschmacklose, barockstilisierende Behandlungsweise der Mähnen und Schweife der Rosse anderseits. Das sind die starken und schwachen Seiten dieser zu den klassischen Erzeugnissen der Elfenbeinplastik gehörigen Werke, die ihren Schöpfer den Ersten seines Faches gleichstellen. Trotz seiner grossen und vielseitigen Talente ist Steinle 1727 arm verstorben. Jene Hofstellung wurde nach seinem Tode nicht wieder besetzt, offenbar weil sich mit dem Ende des Barock- und dem allmählichen Aufkommen des Rokokostils der Geschmack und die Vorliebe für Elfenbeinarbeiten mehr und mehr verloren.

Steinles Zeitgenosse war Johann Ignaz Bendel [3]) († um 1730), einer bekannten böhmischen Künstlerfamilie entsprossen und seit 1699 in Prag und Wien, wo er auch Ornamentstiche und

[1]) Jahrbuch der k. österreichischen Kunstsammlung. 1897, p. 109 ff.

[2]) Alle drei in trefflichen Lichtdrucken veröffentlicht von Ilg a. a. O. Tafel 24/6; der erstere auch in Hirths Formenschatz 1901, Nr. 67.

[3]) Meyer, Künstlerlexikon 3, p. 513.

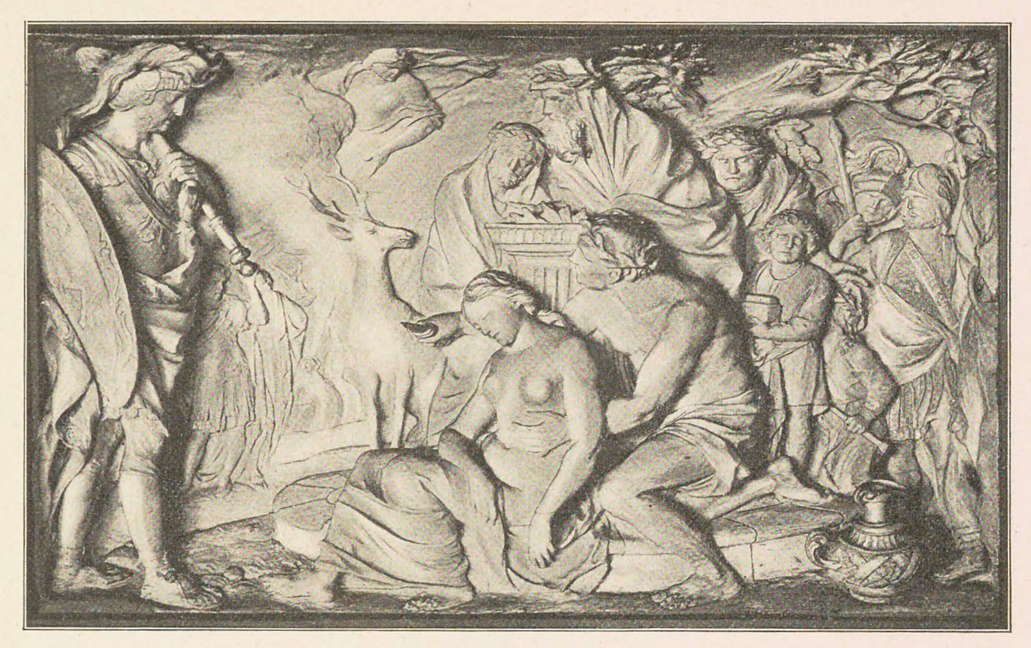


Fig. 65. Opferung der Iphigenie von J. Bendel. Wien, Kaiserliches Hofmuseum.

Modelle für Medaillen lieferte, ansässig. Als Elfenbeinschnitzer kennen wir ihn aus 12, wiederum in den kunsthistorischen Sammlungen zu Wien befindlichen Reliefs[1]), die in figurenreichen Kompositionen mythologische Scenen darstellen, und von denen eines, nämlich die Opferung der Iphigenie, mit der Bezeichnung „Ignaz Bendl 1684“ versehen ist (Fig. 65). Es sind völlig malerisch gehaltene und meisterhaft geschnittene Hochreliefs, die zu dem Besten gehören, was damals in diesem Fache geleistet wurde, und ihren Urheber als einen mit reicher Phantasie und feinem Geschmack begabten Künstler erkennen lassen.

Ein Verwandter desselben war vielleicht Paulus Bendl, der Verfertiger eines gleichfalls in Wien aufbewahrten Elfenbeinreliefs, das „antike Ringer mit Colosseum und Cestiuspyramide im Hintergrunde“ zeigt und laut Bezeichnung 1687 in Rom entstanden ist.[2])

Dass auch die Elfenbeinschnitzerei in ihrer raffinierten Ausgestaltung auf österreichischem Boden heimisch gewesen, beweisen die beiden aus Tirol gebürtigen Trogernachahmer Johann Pichler und Johann Schneck. Ersterer, um 1700 thätig, scheint zuweilen auch in blossem Elfenbein gearbeitet zu haben; wenigstens wird ihm ein im Privatbesitz befindliches Relief mit dem heiligen Sebastian auf Grund des darauf vorhandenen Monogramms I.P.[3]) zugeschrieben. Seine Spezialität aber dürften Figuren und Gruppen aus Elfenbein und Holz in Trogers Art gebildet haben, von denen Nagler als seine Hauptwerke vier grosse Gruppen von Gauklern und Bettlern anführt, ohne jedoch ihren Aufenthaltsort zu nennen. Während daher ein derartiges sicheres Werk Pichlers bisher noch nicht nachgewiesen ist, befindet sich ein solches von der Hand Johann Schnecks (1724—84) im Hofmuseum zu Wien. Es ist eine, den heiligen Michael im Kampf mit dem Satan darstellende Gruppe[4]), bei der die Figur des

[1]) Vergl. Ilgs Führer p. 142.
[2]) Führer p. 168 Nr. 60.

[3]) Zweifelhaft ist dagegen, ob ihm auch das, auf Elfenbeinarbeiten öfters begegnende Monogramm J. PH zugehört. Labarte, collection Debruge-Dumenil p. 471 Nr. 252—254.
[4]) Führer p. 181 Nr. 44.

Heiligen aus Elfenbein, die des Satan aus Ebenholz in sehr hübscher und in diesem Falle auch durch den Gegenstand selbst innerlich motivierter Weise gebildet ist.

Nur dürftig sind die Nachrichten, die wir über die Kunstdrechslerei in Elfenbein und ihre Vertreter in den österreichischen Erblanden besitzen. Zwar werden uns die Namen Görlitzer, Vading und Treumund Kirch genannt[1]), die um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Wien Spinnrädchen, Becher, gedrehtes Säulenwerk und ähnliche Spielereien gefertigt haben sollen; auch erwähnt Ilg[2]) einen ebenfalls in Wien ansässigen Elfenbeindrechsler Huber, aber über alle diese ist näheres nicht bekannt.

Dagegen zählte dort die Mikrotechnik noch einige ausgezeichnete Vertreter, von denen die Brüder Sebastian und Paul Hess geradezu als typisch für diese ganze Art von Kunst gelten können, in der sie auch als Lehrmeister einen gewissen Ruf besessen zu haben scheinen[3]). Beide stammten aus Bamberg und waren nach einem längeren Aufenthalt in Brüssel 1780 nach Wien gekommen. Ihre Arbeiten, von denen die des jüngeren Bruders († 1798) besonders beliebt waren, bestanden in Armbändern, Ringen und Dosendeckeln mit hübschen, reich staffierten Landschaften; auch Namenszüge und Devisen in Elfenbein gehörten zu ihren Spezialitäten. In der Regel arbeiteten sie mit dem Vergrösserungsglas; so zierlich und fein waren ihre Bäumchen und Figürchen, die sie alle einzeln bildeten und dann mit Leim einzapften. Dabei war der Hintergrund, um alle Einzelheiten besser zur Geltung zu bringen, stets in zartem Hellblau gehalten, während im Vordergrund ihrer Landschaften gewöhnlich Brücken, Ruinen und dergleichen angebracht waren. Bezeichnete Arbeiten besitzt u. a. das kunsthistorische Hofmuseum in Wien, darunter die mit staunenswerter Feinheit geschnittenen Monogramme Kaiser Franz' I. und seiner Gemahlin, sowie zwei goldene Ringe, in deren Platten landschaftliche Darstellungen in feinster Elfenbeinschnitzerei eingeschlossen sind.[4])

Zu ihren Schülern zählte ausser dem schon genannten Brüsseler Künstler Hagar, Nikolaus Klammer (1769—1830), der zunächst in Wien, seiner Geburtsstadt, später in Graz lebte und es in solchen mikrotechnischen Kunststückchen zu einer fabelhaften Virtuosität brachte.[5]) So fertigte er Landschaften mit Bäumen, Schiffen und Figuren, Schlachtenstücke, Blumen und Bouquets, zum Teil in Hochrelief, zum Teil in vollrunder Arbeit aus Elfenbein, und zwar mit so zierlichem Detail, dass es zuweilen nur durch die Lupe erkennbar war. Man weiss angesichts solcher Arbeiten oft nicht, ob man die Geschicklichkeit und Geduld oder das scharfe Auge des Künstlers mehr bewundern soll. Gleichwohl scheint ihm diese Kunst, die im 18. Jahrhundert immerhin noch Liebhaber finden mochte, später nur wenig eingebracht zu haben, da er sich gegen Ende seines Lebens in dürftigsten Verhältnissen befand. Wie überall, so sehen wir also auch hier wieder die Elfenbeinschnitzerei allmählich in allerlei Nichtigkeiten ausarten, die, von einer launischen Mode ins Leben gerufen, schon nach kurzer Dauer dem Wechsel des Geschmacks wieder zum Opfer fielen.

Auch in Mitteldeutschland erlebte die Elfenbeinskulptur während der Barockzeit eine reiche Blüte. Doch war dieselbe nicht so allgemein wie im Süden Deutschlands, sondern noch mehr wie hier auf einzelne Centren, besonders auf die fürstlichen Höfe, beschränkt. So war es in

[1]) Siehe: Albrecht, Handwerkerzunft und Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe.

[2]) Führer p. 147 Nr. 91/92.

[3]) Vergl. über sie Meussel, Miscel. 13. Heft p. 40f. — Jäck, Künstler Bambergs p. 127. — Bodenstein, 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens.

[4]) Vgl. Führer p. 167, Nr. 38—40, 47—49.

[5]) Vgl. über ihn Wastler, Steierisches Künstlerlexikon, p. 72 und p. 190, wo auch einige Werke von ihm angeführt werden.

Sachsen der kurfürstliche Hof zu Dresden, der, wie er an Glanz und Pracht alle übrigen zu überbieten suchte, so auch durch eifrige Pflege der Kunst und regen Eifer im Sammeln von Kunstwerken jeglicher Art allen andern voranging. Unter den dort aufgehäuften Kunstschätzen hat aber die Sammlung der Elfenbeinarbeiten, die durch Kurfürst August (1553—1586) begründet und durch die Fürsorge seiner Nachfolger weiter ausgebaut wurde, wegen ihres reichen Inhalts und hohen künstlerischen Wertes von jeher mit Recht für eine der bedeutendsten in ihrer Art gegolten.

Jener Kurfürst, der nicht nur ein grosser Liebhaber solcher Arbeiten war, sondern auch die Kunst der Drechslerei eigenhändig ausübte, hatte zwei geschickte Elfenbeinarbeiter, die Meister Georg Weckhardt (Weckher) aus München und Egidius Lobenigk (Lebenich u. s. w.) aus Köln[1]), an seinen Hof berufen, wo sie seit 1578, bezw. 1584 als Hofdrechsler angestellt waren. Beide erhielten im dortigen Schlosse eine eigene Werkstätte und fertigten hier jene zahlreichen Werke, wie z. B. gedrehte Becher, Pokale, schraubenartig und oval gedrehte Säulen mit durchbrochenen Kugeln, Pyramiden, Ketten, allerlei Kugelwerke u. s. w., die zum Teil noch heute im Grünen Gewölbe vorhanden sind. Manche dieser Arbeiten sind auch mit Figuren ausgestattet, die indessen, wie u. a. die dort befindliche, von Lobenigk gearbeitete Statuette des Marcus Curtius zeigt (No. 18), eine wenig erfreuliche Seite jener Kunst darstellen, da sie sich vielen ähnlichen, in Manier und Geschmacklosigkeit ausgearteten Werken anreihen. Während Lobenigk bereits vor 1595 gestorben ist, scheint Weckher später nach Berlin übergesiedelt zu sein, wo wir

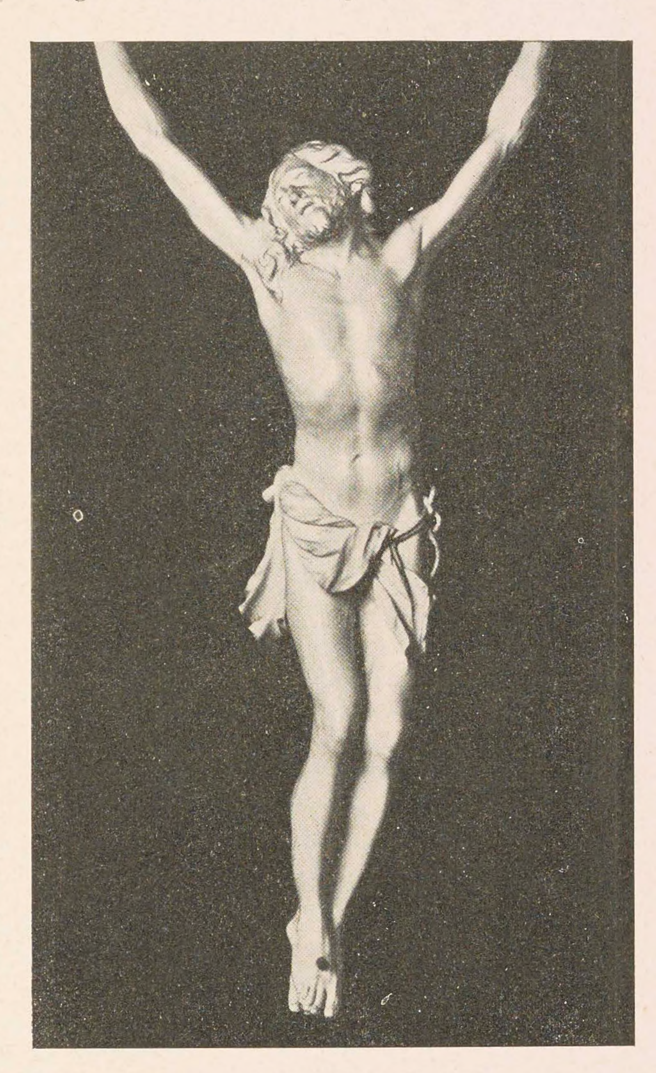


Fig. 66. Kruzifix von M. Barthel. Florenz, Nationalmuseum.

1630 einen gleichnamigen Künstler als kurfürstlichen Elfenbeindrechsler finden.[2]) Seine Söhne blieben dagegen in Dresden und arbeiteten daselbst für Kurfürst Johann Georg I.

Neben ihnen war dort als Hofdrechsler Jakob Zeller thätig, angeblich aus Deutz, nach anderer Angabe aus Holland stam-

[1]) Siehe über beide Gurlitt im Kunstgewerbeblatt IV, p. 78f.

[2]) Nicolai, Anhang p. 38.

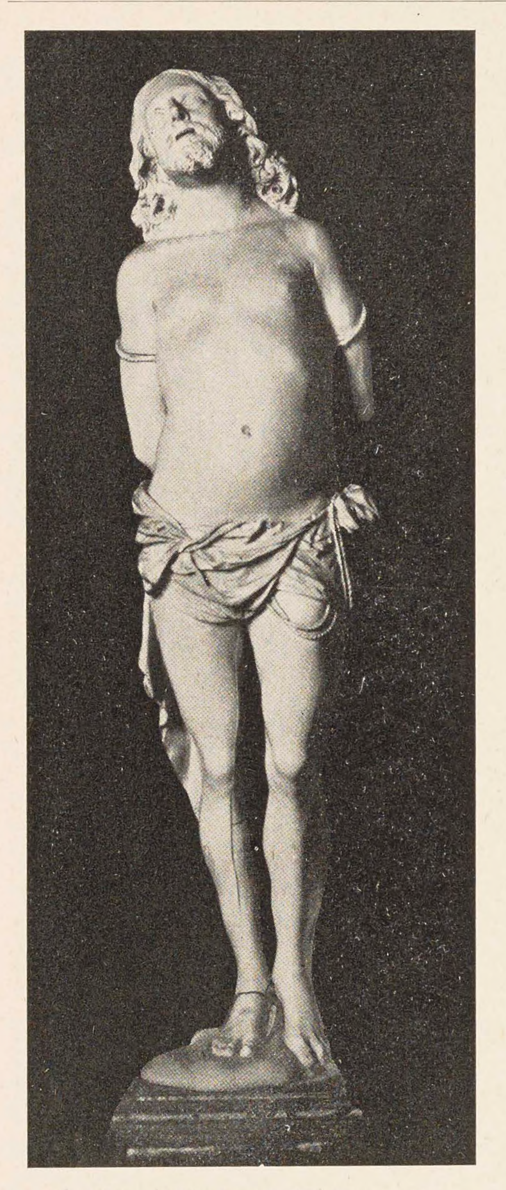


Fig. 67. Christus an der Martersäule von M. Barthel. Florenz, Nationalmuseum.

mend und vermutlich ein Sohn von Pankraz Zeller aus Regensburg, der seit 1583 ebenfalls in sächsischen Diensten gestanden hatte.[1]) Auch von ihm besitzt das Grüne Gewölbe noch mehrere Arbeiten, darunter als sein Hauptwerk und zugleich als eines der am meisten bewunderten Stücke jener grossartigen Sammlung die 1620 entstandene grosse Fregatte mit der Genealogie des sächsischen Fürstenhauses am Rumpfe sowie dem Wappen des regierenden Kurfürsten und seiner Gemahlin auf dem Hauptsegel.[2]) Weniger das Schiff selbst, zu dem sich Gegenstücke auch in anderen Sammlungen finden, als vielmehr das geistreich erfundene und schwungvoll komponierte Postament mit Neptun auf seinem von Meerrossen gezogenen Muschelwagen, umringt von Tritonen, Delphinen und Meergeschöpfen, verdient diese Bewunderung; daneben sind es aber auch die vortreffliche Ausführung und die ungewöhnliche Grösse — das Ganze ist über einen Meter hoch —, die das Werk zu einer höchst beachtenswerten Leistung der Elfenbeinplastik machen.

Wichtiger aber und von ungleich höherem Wert als alle diese Arbeiten, die ja doch mehr oder weniger nur als besondere Modeliebhabereien anzusehen sind, sind die rein figürlichen Elfenbeinschnitzereien, die während der Barockzeit aus den Händen einiger dort lebender ausgezeichneter Künstler hervorgingen.

Der älteste unter ihnen war der noch ganz dem 17. Jahrhundert angehörige Melchior Barthel, 1625 zu Dresden geboren und ebendort 1672 gestorben. Nachdem er die erste künstlerische Unterweisung bei seinem Vater empfangen und später eine Zeitlang in Ulm bei David Heschler gearbeitet hatte, wandte er sich nach Italien und blieb dort, nach vorübergehendem Aufenthalt in Rom, 17 Jahre lang in Venedig. Hier war er vor allem als Architekt und Bildhauer thätig; daneben beschäftigte er sich aber auch mit Elfenbeinschnitzerei, die er, 1670 wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt, bis zu seinem Tode ausgeübt zu haben scheint.

Drei charakteristische Elfenbeinwerke seiner Hand besitzt das Grüne Gewölbe: zunächst einen springenden Stier, den

[1]) Kunstgewerbeblatt IV, p. 80 f.

[2]) Abgebildet im Prachtwerk, Das Grüne Gewölbe, herausgegeben von C. Gruner, Dresden 1862.

zwei junge Männer zum Opfer zu führen suchen, eine vielleicht in Erinnerung an den Toro Farnese entstandene Gruppe (No. 47), sodann eine Nachbildung des Sabinerinnenraubes des Giovanni da Bologna in der Loggia dei Lanzi zu Florenz (No. 341) und endlich die Gruppe eines von einem Löwen zu Boden geworfenen Rosses, die einer im Konservatorenpalast zu Rom aufbewahrten Antike nachgebildet ist (Nr. 342). Alle drei Werke sind also mehr oder minder freie Nachbildungen älterer Monumentalskulpturen, die ihre Anregung dem langen Aufenthalt des Künstlers auf italienischem Boden verdanken und ihn von klassischen Vorbildern stark beeinflusst zeigen. Von dem Geist und der Formensprache dieser Vorbilder besitzen jene Werke allerdings nur wenig, da sie zwar wuchtig wiedergegeben und von einer gewissen derben Kraft erfüllt sind, anderseits aber — und das gilt besonders von jener ersten Gruppe — einer gründlichen Durcharbeitung der Formen entbehren und daher steif und plump wirken.

Ungleich vollendeter in ihrer ganzen Ausführung und künstlerischen Behandlung sind dagegen zwei weitere Werke Barthels, nämlich ein Kruzifix und ein an die Martersäule gefesselter Christus, die das Nationalmuseum zu Florenz (Fig. 66 u. 67) besitzt. Zwar werden dieselben im dortigen „Führer" p. 111 ff. auf Grund zweier, darin abgedruckter urkundlicher Belege als Arbeiten eines deutschen Meisters, Namens Meldriò Bertelli, der lange in Venedig gelebt haben soll, ausgegeben; doch ist es, wie ich an anderer Stelle noch ausführlich nachzuweisen gedenke, zweifellos, dass unter diesem Künstler kein anderer als Melchior Barthel zu verstehen ist, von dessen Hand diese beiden Werke, über deren hohe Vortrefflichkeit angesichts der Abbildungen wohl kaum noch etwas zu sagen bleibt, herrühren.

Wie Barthel, so hat auch Balthasar Permoser[1]), der zweite grosse Vertreter der Elfenbeinskulptur, den Dresden in

[1]) Vgl. über ihn meine „Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit", p. 17 ff.

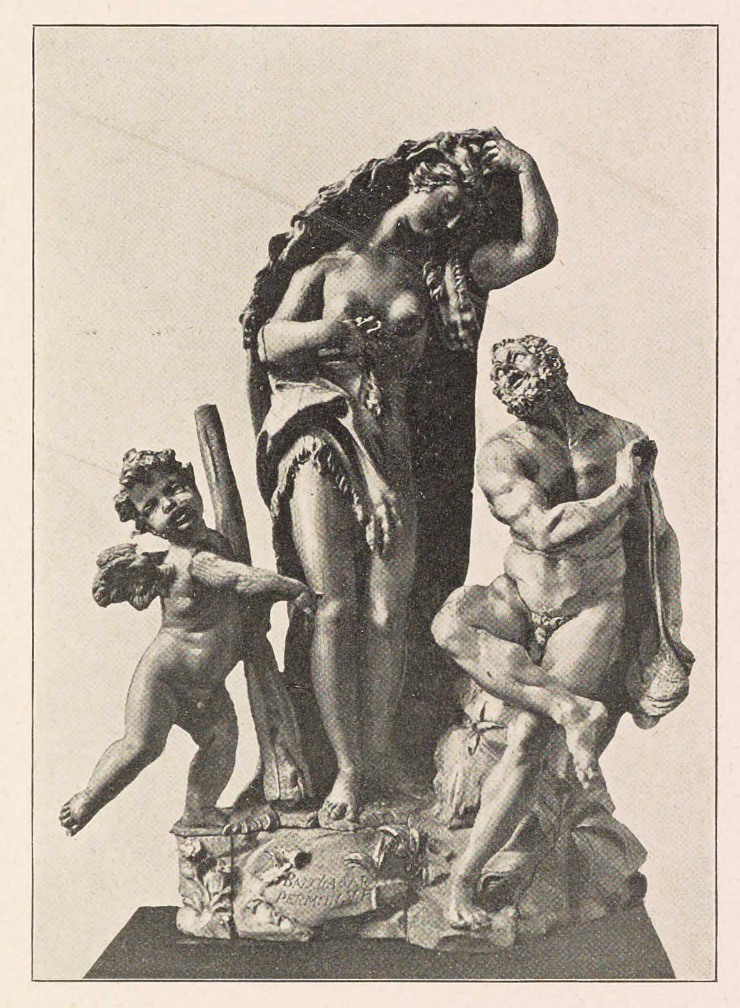
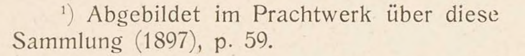


Fig. 68. Herkules, Omphale und Cupido von B. Permoser. Dresden, Grünes Gewölbe.

diesem Zeitraum aufzuweisen hatte, einen grossen Teil seiner Lehr- und Wanderjahre in Italien zugebracht, und wie jener hat auch er die Bildhauerei grossen Stils ausgeübt, zu deren glänzendsten Vertretern er damals mit Recht gezählt wurde. Geboren 1650 zu Cammer im Salzburgischen und in Salzburg und Wien vorgebildet, kam er schon frühe nach Florenz, wo Pietro da Cortona und Bernini seine Lehrmeister wurden. Zugleich gewann er sich die Gunst des prachtliebenden Cosimo III. de' Medici, der schon andere deutsche Elfenbeinschnitzer, wie den Nürnberger Stockamer und Philipp Sänger (Sengher), von dessen Hand sich noch heute im Nationalmuseum zu Florenz und in der Metzlerschen Sammlung zu Frankfurt a. M.[1]) bezeichnete Werke befinden, in seinen Diensten beschäftigt hatte, und fertigte für ihn nicht nur grössere Werke, sondern auch kleinere Skulpturen in Elfenbein. Doch ist bis jetzt noch kein derartiges Werk Permosers aus seiner florentiner Zeit, sei es in italienischem Besitz oder anderswo, nachgewiesen, obwohl er, wie übereinstimmend berichtet wird, 14 Jahre lang in Italien gewesen und wahrscheinlich erst zu Beginn der 80er Jahre nach Dresden gekommen war. Hier blieb er dann, einzelne Unterbrechungen, darunter auch einen längeren Aufenthalt in Berlin (1704—1710), abgerechnet, und entfaltete als Hofbildhauer bis zu seinem Tode (1732) eine reiche künstlerische Thätigkeit.

Galt diese auch in erster Linie der Grossplastik, so hat er doch, wie viele andere Bildhauer jener Zeit, bisweilen den Meissel mit dem Schnitzmesser vertauschend, auch eine Reihe meisterhafter Werke in Elfenbein geschaffen, die sich auf die ganze Dauer seines langen Lebens verteilen.

So befindet sich zunächst im Grünen Gewölbe, das überhaupt die meisten Elfenbeinarbeiten des Künstlers besitzt, die als Bekrönung einer Säule dienende Gruppe eines auf dem Adler sitzenden, blitzschleudernden Jupiter (No. 340), die, wenn auch ihre Erfindung auf ältere Vorbilder zurückgeht, doch in ihrer geschickten dekorativen Verwendung und in der feinen künstlerischen Durchführung als ein hervorragendes Werk betrachtet werden muss. Das Gleiche gilt von einer ebendort befindlichen Gruppe von Herkules, Omphale und Cupido, die vorn am Sockel die vollständige Künstlerbezeichnung trägt (No. 41)



[1]) Abgebildet im Prachtwerk über diese Sammlung (1897), p. 59.



Fig. 69. „Frühling" und „Sommer", von B. Permoser. Braunschweig, Herzogliches Museum.

(Fig. 68). Diese Gruppe baut sich bei strenger Nebeneinanderreihung der Figuren in Form einer Pyramide auf, wobei jede Figur zunächst einzeln für sich gearbeitet und erst nachträglich mit den andern verbunden ist. Mit vollendeter Meisterschaft sind die Körper behandelt. Diese zwar scharf beobachteten, aber ins Uebermass gesteigerten Muskelpartien am Körper des Herkules, dessen Bewegung überaus gekünstelt erscheint, diese vollen und doch weichen Formen an dem der Omphale und endlich der rundliche und fette Knabenkörper: sie sind für Permoser ebenso bezeichnend, wie der pathetische, von heftigem Liebesgram erfüllte Kopf des Helden, der flaue Ausdruck im Antlitz der Heroine und der derbe Zug im pausbackigen Gesicht des Cupido. Auch die Detailbehandlung des Haares, der Flügel und alles Beiwerks zeugt von eingehender Naturbeobachtung und grosser technischer Geschicklichkeit.

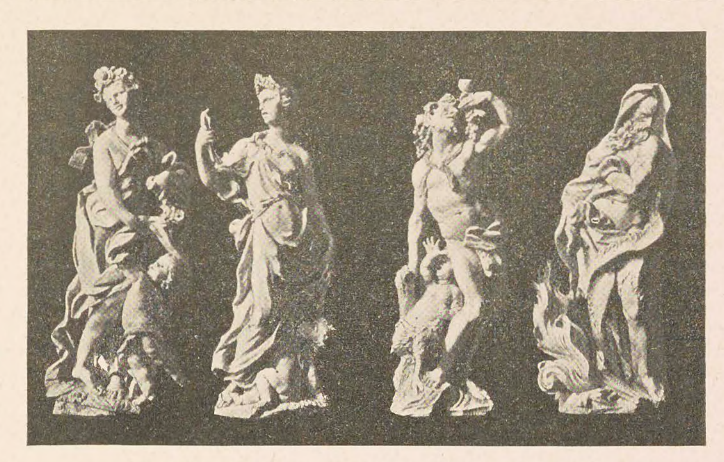


Fig. 70. Die Jahreszeiten, von B. Permoser. Dresden, Grünes Gewölbe.

Die Gruppe scheint sich einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben, da nicht weniger als drei Wiederholungen, darunter noch zwei erhaltene, bekannt sind. Von diesen befindet sich die eine ebenfalls im Grünen Gewölbe (No. 42), die andere im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin; beide sind ein wenig kleiner als jene erste Gruppe und unbezeichnet, augenscheinlich aber, trotz der etwas geringeren Frische der Behandlung, ebenfalls eigenhändig von Permoser.

Zweifelhaft ist dagegen die Urheberschaft des Künstlers bei den im Grünen Gewölbe aufbewahrten hübschen Statuetten eines schlafenden Kindes (No. 269 z) und eines bogenschnitzenden Cupido (No. 334), deren letztere ich oben als eine Arbeit Fiammingos nachzuweisen versucht habe. Ueberhaupt dürfte das bisher einzige sichere Werk Permosers auf dem Gebiet der Putten- und Kinderdarstellungen ein auf einen Schädel gelehnter nackter Putto sein, der sich in schwer zugänglichem Privatbesitz befindet, am Sockel die Bezeichnung „Balt. Perm." trägt und mir als eine zwar kleine, aber vorzügliche Arbeit „von zartester Ausführung" geschildert wird.

Auch allegorische Figuren und Gruppen hat Permoser, dem Geschmacke seiner Zeit huldigend, in Stein wie in Elfenbein öfters dargestellt. So besitzt u. a. das Braunschweiger Museum (Fig. 69) zwei wundervolle Statuetten (No. 207, 490), die, zu einer ursprünglich vollständigen Folge der Jahreszeiten gehörig, den Frühling (Flora) und Sommer (Ceres) verkörpern und für Permosers Stil wie für seine Auffassung solcher Gestalten überaus charakteristisch sind. Diese schwungvoll bewegten Figuren in ihrer eigenartig gezierten Stellung mit ihren übermässig schlanken Gliedern, der gespreizten Haltung ihrer Hände, den schmalen abfallenden Schultern, dem langen Hals und dem verhältnismässig kleinen Kopf mit der zugespitzten Nase und dem koketten Lächeln spiegeln den Geist und das Wesen Permoserscher Kunst in ausgezeichneter Weise wieder.

Auch die vollständige Folge der Jahreszeiten im Grünen Gewölbe (No. 45, 46, 48, 49), (Fig. 70), gehört zum Besten, was

uns an Elfenbeinwerken von seiner Hand erhalten ist. Ihre Auffassung und äussere Erscheinung ist, abgesehen von einzelnen Stellungs- und Bewegungsmotiven sowie von der vielleicht noch raffinierteren Anordnung der Gewänder, im allgemeinen die gleiche; auch ihre Ausführung ist von derselben wundervollen Zartheit und einer bis ins kleinste gehenden Sorgfalt. Dabei dürften sich beide, äusserlich so sehr verwandte Folgen auch zeitlich nahe stehen. Wenn ich trotzdem die Braunschweiger für etwas älter halte, so veranlasst mich dazu die an der Rückseite der einen Statuette befindliche Signatur: B. P. I. N. V. 1695. Es ist dies meines Wissens das einzige datierte Werk des Meisters, das, zumal es der ersten Periode seiner Dresdener Thätigkeit angehört, auch einen Rückschluss auf seine früheren Leistungen gestattet, deren Bedeutung wir nunmehr wenigstens zu ahnen vermögen.

Ausser den Jahreszeiten hatte Permoser auch die Elemente in Elfenbein dargestellt. Diese befanden sich an einem, ursprünglich in der Herzoglichen Kunstkammer zu Braunschweig aufbewahrten, inzwischen aber verschollenen kostbaren Werk nach Art jener bekannten Dinglingerschen Kabinettsstücke, einem sog. Mons Sapientiae oder „Helikon Adeptorum“, dessen ausführliche Beschreibung in einem anonym erschienenen Schriftchen noch erhalten ist. Hiernach waren jene Figuren liegend und eine jede als olympische Gottheit, mit ihren Attributen und heiligen Tieren versehen, dargestellt: die Erde als Bacchus mit einem Löwen, das Wasser als Thetis mit einem Delphin, die Luft als Juno mit dem Pfau und das Feuer als Jupiter mit einem Salamander. Ihr Kunstcharakter wird im allgemeinen dem der Jahreszeiten entsprochen haben, so dass wir uns wohl eine entfernte Vorstellung von ihnen machen können, wobei als wesentliches Moment ihre dekorative Verwendung hervortritt.

Einen malerisch-dekorativen Charakter zeigen zum Teil auch die biblisch-religiösen Darstellungen des Meisters, unter denen eine im Besitze der Leipziger Ratsbibliothek vorhandene grosse Kreuzigungsgruppe wohl an erster Stelle steht.[1]) Christus als Ueberwinder der Welt, des Dämons, der Hölle, des Todes, der Fleischeslust, der Streitsucht und Eitelkeit: das scheint der Gedanke zu sein, der in den verschiedenen Figuren dieses aus Holz, Metall und Elfenbein zusammengesetzten Werkes zum Ausdruck gebracht werden sollte. Trotz der äusserst barocken Erscheinung des Ganzen, das einem theatralischen Schaustück mit bühnenmässigem Pathos gleicht, ist die Ausführung im Einzelnen auch hier wieder von jener liebevollen Sorgfalt, die alle Werke Permosers auszeichnet. Jede dieser Figuren ist von vollendeter Feinheit, jede ein realistisches Meisterwerk im besten Sinne des Wortes. Die Bewegungen sind zwar zum Teil übertrieben und leidenschaftlicher, als es nötig wäre, aber sie sind aufs schärfste der Wirklichkeit abgelauscht und in jeder Linie wahr und natürlich. Meisterhaft ist, wie immer, die Behandlung des Nackten, sowohl am muskel- und sehnenreichen Körper des Satans wie an dem der Frauengestalt mit seinen weichen und vollen Formen; entzückend sind auch wieder die Kinderfiguren in ihrer ungezwungenen Natürlichkeit und drolligen Naivität. Ueber Allem aber schwebt, als die Krone des Ganzen, die edle und hoheitsvolle Gestalt des sterbenden Erlösers, in der Idealität der Erscheinung und Realismus der Formengebung in grossartiger Weise miteinander verschmolzen sind. Und gerade hierin kann man so recht die Grösse und Vielseitigkeit der Kunst Permosers erkennen, der mit derselben Meisterschaft, mit der er dekorative Werke voll Anmut, Geziertheit und malerischem Schwung behandelt, auch ernste künstlerische Aufgaben bewältigt, in denen nicht der leiseste Zug irgend einer barocken oder manieristischen Anwandlung zu verspüren ist.

Das zeigen z. B. auch jene zwei wundervollen Kruzifixe in der Jakobikirche zu

[1]) Abgebildet in meinen „Studien“, p. 46.

Freiberg und im Herzogl. Museum zu Braunschweig (Fig. 71), die sich ebenfalls durch eine edle und milde Auffassung, eine tiefe und seelenvolle Empfindung, sowie endlich durch eine bewunderns-werte Beherrschung der Körperformen in Verbindung mit einer glänzenden Technik auszeichnen und Permoser zu einem der bedeutendsten Kruzifixbildner aller Zeiten machen.

Weniger lässt sich über seine Bildnisse und bildnisartigen Darstellungen in Elfenbein sagen. Zwar hören wir, dass sich im 18. Jahrhundert in Zehmischs Kunstkabinett zu Leipzig eine eigenhändige Nachbildung seiner berühmten Prinz Eugenstatue befunden habe, und haben ferner auch durch Ilg von einem Reliefbildnis König Augusts in Privatbesitz Kenntnis erhalten, aber von beiden Werken fehlt uns jede nähere Anschauung. Das einzige bis jetzt bekannte Werk dieser Art befindet sich im Königl. Museum zu Berlin. Es ist ein ovales Medaillonbildnis in Flachrelief, das einen Herrn in dreiviertel Profil nach rechts mit Allongeperücke, Schuppenpanzer und einem Mantel darüber darstellt (No. 206). Das sehr sorgfältig gearbeitete und im Stil ähnlicher Arbeiten Cavaliers gehaltene Brustbild trägt am unteren Rande die Bezeichnung B. P., durch die es sich als sicheres Werk Permosers zu erkennen giebt.

Was ihm dagegen sonst noch zuweilen an Elfenbeinarbeiten zugeschrieben wird, beruht fast nur auf Vermutungen, die sich auf eine mehr oder minder unsichere Ueberlieferung stützen. Das gilt z. B. von zwei im Grünen Gewölbe befindlichen Elfenbeinpferden (No. 338, 269) und ebenso von einem Humpen im Gothaer Museum, den Keyssler[1]) ohne nähere Beschreibung als eine Arbeit „Balthasars aus Dresden" anführt. Doch zeigt das einzige Stück, das unter den noch heute dort vorhandenen Werken dieser Art Permoser zugeschrieben werden könnte, nämlich ein mächtiger Humpen mit bacchischer Darstellung, obwohl es in Einzelheiten an ihn erinnert, doch auch wieder so erhebliche Abweichungen von seinem Stil, dass es gewagt erscheinen dürfte, es als Permosers Werk anzusprechen.

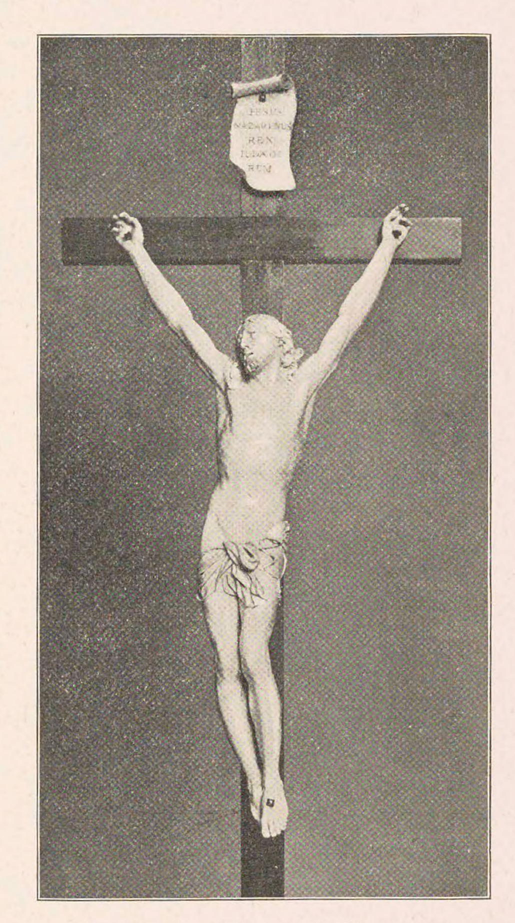


Fig. 71. Kruzifix von B. Permoser.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

Auch ein Schüler Permosers, der hauptsächlich in Leipzig und Dresden thätige Bildhauer Paul Heermann (1673—1732), scheint sich mit Elfenbeinschnitzerei befasst zu haben,[2]) da sich im „Richterschen Bildersaal" zu Leipzig, einer hervorragenden Sammlung von Gemälden und anderen Kunstsachen, „eine ziemliche An-

[1]) Fortsetzung neuester Reisen (1751), p. 1135.

[2]) Vgl. Beschreibung der Stadt Leipzig von 1784, p. 332.

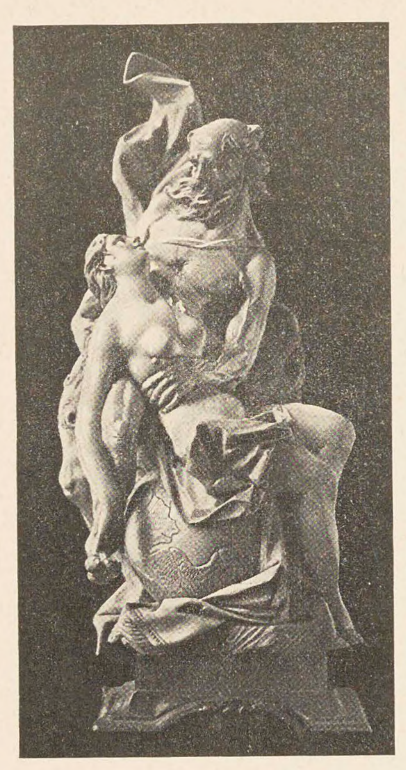


Fig. 72. Die Wiedererweckung der Kunst, von J. Chr. L. Lücke. Dresden, Grünes Gewölbe.

zahl von geschnittenen Figuren in Elfenbein" von ihm, seinem Lehrer und anderen grossen Meistern befunden haben soll. Allein wie von so vielen anderen, so ist auch von Heermann bis jetzt noch kein sicheres Werk unter den uns erhaltenen Elfenbeinskulpturen nachgewiesen.

Wesentlich besser sind wir dagegen wieder über die im 18. Jahrhundert, besonders in Dresden, aber auch an anderen Orten thätige Elfenbeinschnitzerfamilie Lücke unterrichtet, über die ich ebenfalls in meinen „Studien" p. 74ff. eingehend gehandelt habe. Es sind drei Künstler dieser Familie, nämlich der Vater und zwei Söhne, die hier vor allem in Betracht kommen. Jener, Carl August Lücke, der um 1670 geboren und gegen 1730 gestorben sein dürfte, hat uns als einziges sicheres und datiertes Werk ein im Grossherzogl. Museum zu Schwerin bewahrtes Elfenbeinmedaillon des Herzogs Christian Ludwig († 1692) hinterlassen, das auf der Rückseite die Bezeichnung „Aō 1688 CLuk-Fec." trägt.

Auf Grund dieser Bezeichnung lassen sich noch zwei ähnlich signierte, aber einer jüngeren Periode des Künstlers angehörige Werke diesem zusprechen, von denen sich das eine im Herzogl. Museum zu Gotha, das andere in den Königl. Museen zu Berlin befindet. Jenes,[1]) das die Gruppe eines Scherenschleifers mit seinem Karren, an den ein Hund gespannt ist, darstellt, ist zwar von sorgfältiger, aber auch etwas kleinlicher Arbeit, besonders in den Nebendingen, während dieses, nämlich die Büste (No. 207) eines etwa 50jährigen bartlosen Mannes mit Perücke und einem über den Rock zusammengehaltenen Phantasiemantel, zwar lebensvoll und charakteristisch aufgefasst ist, aber ebenfalls eine etwas pedantisch ängstliche und wenig geistreiche Behandlung zeigt.

Weit bedeutender und ohne Zweifel das hervorragendste und interessanteste Mitglied dieser Familie ist der in der Geschichte der Keramik wie der Elfenbeinschnitzerei gleicherweise bekannte älteste Sohn des ebengenannten, Johann Christoph Ludwig (von) Lücke, dessen merkwürdiges Leben und vielseitiges Schaffen etwas eingehender behandelt zu werden verdienen.

Um 1705 geboren, und zwar vermutlich in Dresden, beginnt er 1728/9 seine künstlerische Laufbahn als Modelleur an der Porzellanmanufaktur zu Meissen, muss aber wegen Unbrauchbarkeit schon zu Beginn des nächsten Jahres entlassen werden und wendet sich nunmehr der in seiner Familie heimischen Kunst der Elfenbeinschnitzerei zu, die er offenbar schon vor seiner Meissener Thätigkeit daheim wie auf Reisen in England, Frankreich und Holland ausgeübt und wohl nur, weil er sich von letzterer Thätigkeit einen grösseren Gewinn versprochen haben mochte, eine

[1]) Abgebildet in meinen „Studien", p. 102.

Zeitlang aufgegeben hatte. So fertigte er während der 30er und 40er Jahre, vorzugsweise für den Dresdener und zeitweise auch für den Schweriner Hof, eine grosse Zahl zum Teil noch heute erhaltener meisterhafter Elfenbeinwerke, die hier zunächst, im Wesentlichen nach ihrer Bezeichnung gruppiert, besprochen seien.

Die vollständigste Bezeichnung trägt ein 1737 entstandenes, jetzt im Grünen Gewölbe befindliches Kruzifix (No. 246), das am Lendentuche Christi „Joh. Christoph Ludwig Lücke. Fecit. Dresden. 1737" signiert ist und sich nicht nur durch seine Grösse, sondern auch durch seinen Kunstwert aus der Menge ähnlicher Werke vorteilhaft heraushebt, da es mit einer feinen und massvoll naturalistischen Durchbildung der Formen eine tiefe und seelenvolle Auffassung verbindet. Gleich ausgezeichnet wie dieses, in der Litteratur schon früh erwähnte Werk scheint ein zweites Kruzifix, das bei Kramm[1]) als eine Arbeit J. C. oder J. C. L. Lückes beschrieben wird, sowie eine ebendort aufgeführte Kreuzigungsgruppe mit allegorischen Gestalten gewesen zu sein, die dann später wieder Füssli[2]) als eine Arbeit des Künstlers anführt. Wie schon letzteres Werk bezüglich seines Gegenstandes, so erinnert auch noch ein weiteres Werk Lückes, nämlich die im Grünen Gewölbe befindliche Gruppe (Fig. 72) der „Wiedererweckung der Kunst" (No. 337) nach Stil und Kunscharakter aufs lebhafteste an Permoser. Die 1736 vom Künstler zum Kauf angebotene und „J. C. L. Luecke" bezeichnete Gruppe, die aus einer kronosartigen männlichen Gestalt, die ein auf einem Globus sitzendes Mädchen, die verfallene Kunst, im Arme hält, und einem weinenden Knaben mit Malergerät gebildet wird, ist in der Art der damals so beliebten Raptusdarstellungen gehalten, mit denen sie auch das Leidenschaftliche in der Bewegung und das Malerische in der Gesamtanordnung teilt. Dazu kommt, ganz wie bei Permoser, eine wundervolle Durchführung im einzelnen, ein sicheres anatomisches Verständnis und endlich eine unvergleichliche Meisterschaft in der Behandlung von Stoff und Technik: kurz, es ist ein in jeder Hinsicht charakteristisches und vorzügliches Werk.

Eine zweite Gruppe von Werken Lückes besteht aus einer Reihe kleinerer Arbeiten, meist Reliefs, die nicht nur sämtlich dasselbe stilistische Gepräge tragen, sondern auch, soweit sie überhaupt bezeichnet sind, in der Signatur fast genau miteinander übereinstimmen.

Das aus den Buchstaben C. L. und J. gebildete Monogramm ℒ nebst dem vollständigen Familiennamen finden wir zunächst bei einer, dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe gehörigen kleinen Büste des dortigen Bürgermeisters David Doormann († 1750), die diesen in seinen letzten Lebensjahren mit Allongeperücke und weitem Mantel wiedergiebt und zwischen 1745—1750 entstanden sein wird. Dazu kommen weiterhin drei zusammengehörige kleine Büsten im





Fig. 73. Zwei Büsten in gebranntem Thon und Elfenbein, von J. Chr. L. Lücke. Braunschweig, Herzogliches Museum.

[1]) de Levens en Werken der hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, p. 1022.

[2]) Allg. Künstlerlexikon (1779), p. 380.

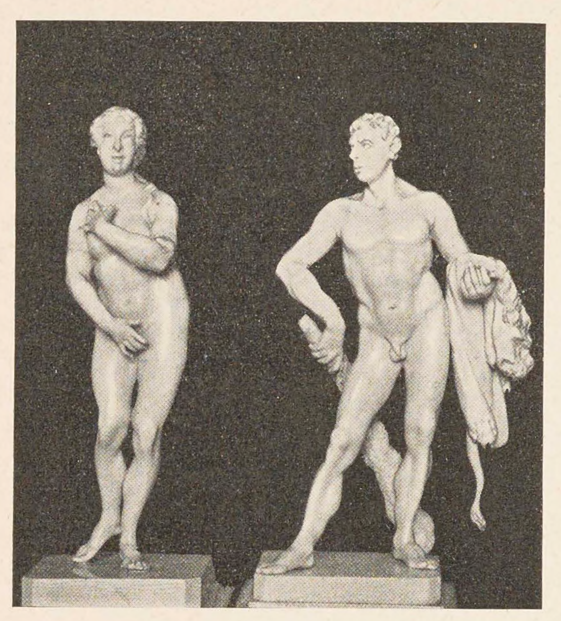


Fig. 74. Venus und Herkules, von J. Chr. Lücke. Braunschweig, Herzogliches Museum.

Herzoglichen Museum zu Braunschweig, von denen die eine (335) eine junge Frau mit Halbmaske, die zweite (336) eine verschleierte Frau und die dritte (337) eine alte Frau mit Kopftuch darstellt. Die sehr hübsch und lebenswahr durchgeführten Werkchen sind allerdings unbezeichnet, dürfen aber, nachdem es vor einiger Zeit dem Braunschweiger Museum gelungen ist, das Thonmodell zu No. 336 (Fig. 73) zu erwerben, das auf der Rückseite die Bezeichnung „ℒ Lücke 1732 August den 4“ trägt, jetzt unbedenklich alle drei als Arbeiten des Künstlers betrachtet werden, die sich auf Grund jener Bezeichnung wohl am passendsten hier einfügen lassen.

Alle übrigen Werke tragen dagegen nur das einfache Monogramm; so z. B. drei Arbeiten im Grünen Gewölbe, nämlich „die (zum Kreuze) aufwärts blickenden Reliefköpfe der Maria und des Evangelisten Johannes“ auf schwarzem Grund (No. 348, 350); sodann ein nach links gewandter Kopf der Diana von etwas weicher Behandlung und schliesslich ein ovales Medaillonbildnis König Augusts III. (No. 62), von dem sich zwei weitere Exemplare in den Königl. Museen zu Berlin (No. 746)[1]) und im Herzogl. Museum zu Braunschweig befinden (No. 774).

Gestützt auf die stilistische Aehnlichkeit mit jenen beiden Dresdener Köpfen (No. 348, 350) kann man aber ferner auch drei weitere unbezeichnete Werke im Grünen Gewölbe, nämlich die „Brustbilder eines weinenden Knaben und eines Mädchens (No. 227, 229) und dasjenige einer Lucretia (No. 140), sämtlich Hochreliefs auf schwarzem Sammetgrund, dem Künstler mit ziemlicher Sicherheit zuweisen, und dasselbe glaube ich endlich auch von drei im Grossherzogl. Museum zu Schwerin befindlichen Arbeiten annehmen zu dürfen, von denen die eine, das Medaillonbrustbild einer Fürstin, mit der Signatur „Luck fec.“ versehen ist, während die zweite, ein kleines Reliefbildnis des Grafen Marcolini, auf Grund einer alten Notiz ihm beigelegt wird, und die dritte, „ein goldener Rink worauff der König und die Königin von Sachsen in Elfenbein geschnitten von Lücke“ sich urkundlich als seine Arbeit belegen lässt.

Nicht ganz so sicher, aber doch mit hoher Wahrscheinlichkeit werden sich die folgenden Arbeiten dem Künstler zuweisen lassen. Es sind zunächst die vier in Braunschweig befindlichen Statuetten eines Jünglings in der Stellung des borghesischen Fechters (173), eines Herkules mit Keule und Löwenfell (174) (Fig. 74), eines Merkur mit Stab und Geldbeutel (175) und einer Venus (Fig. 74) in der Haltung der mediceischen (176); sämtlich zu jener Gruppe von Arbeiten des Künstlers gehörig, die sich als Nach- und Umbildungen älterer, insbesondere antiker, Werke charakterisieren[2]) und ausgezeichnet durch eine übergrosse Zierlichkeit und eine etwas manierirte Formenbehandlung. Zwei von ihnen (173, 174) tragen unter den Elfenbeinsockeln den mit vergilbter

[1]) Abgebildet in meinen „Studien“, p. 87.
[2]) Siehe auch meine „Studien“ p. 90, Anm. 2.

Tinte aufgeschriebenen Namen Luick, während sich von drei derselben (173, 175, 176) Wiederholungen im Besitze des Freiherrn Carl Rolas du Rosey befunden zu haben scheinen, dessen umfangreiche Kunstsammlung im Jahre 1863 zu Dresden unter den Hammer kam. Im Katalog derselben werden nämlich I No. 1624/26 drei Figuren aufgeführt, die, wie es scheint, den obengenannten stilistisch sehr nahe standen und von „Johann Lück" verfertigt sein sollten. Letzterer dürfte aber mit unserem Künstler identisch gewesen sein, da für diesen gerade eine sorgfältige und etwas kleinliche Detailbehandlung bezeichnend war. Aus demselben Grunde werden aber auch die vier Braunschweiger Statuetten ihm zugesprochen und — worauf die holländische Umbildung seines Namens hinweist — in die Zeit seines Aufenthalts in Holland angesetzt werden müssen, der sich aus des Künstlers eignen Worten wie aus seinen Werken mit Sicherheit nachweisen lässt.

Soviel über die Werke Lückes aus seiner, den 30er und 40er Jahren angehörenden ersten Schaffensperiode, in der wir ihn, von seinen Studienreisen abgesehen, vorzugsweise in Dresden ansässig und hauptsächlich mit der Elfenbeinschnitzerei beschäftigt sehen. Indessen scheint seine äussere Lage, trotz aller Honorare, Titel — 1742 führte er das Prädikat „Kunstkabinettsbildhauer" — und poetischer Verherrlichungen seiner Werke, keine glänzende gewesen zu sein. Auch die Beschäftigung, die er seit etwa 1742 von Dresden aus für den Schweriner Hof gefunden hatte, in dessen Diensten, wie wir noch sehen werden, damals sein Bruder Carl August als Bildhauer thätig war, hatte nur eine kurze Dauer, da sie, wie es scheint, durch die Intriguen eben jenes Bruders ein vorzeitiges Ende fand. Alle diese Misserfolge mögen den Künstler zu dem Entschluss veranlasst haben, seiner bisherigen Thätigkeit zu entsagen und auf einem neuen Arbeitsfeld sein Glück zu versuchen. Er wendet sich daher 1749 der damals im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stehenden Porzellanfabrikation zu, in der er sich bei seiner vorübergehenden Thätigkeit in Meissen schon einige Kenntnis angeeignet haben mochte. Aus dem sesshaften Künstler wird nunmehr ein vagierender Abenteurer, wie sie das 18. Jahrhundert in so grosser Zahl hervorgebracht. Ruhelos und unstät wandert Lücke umher, bald hier, bald dort anklopfend, aber überall, wo er seine Dienste

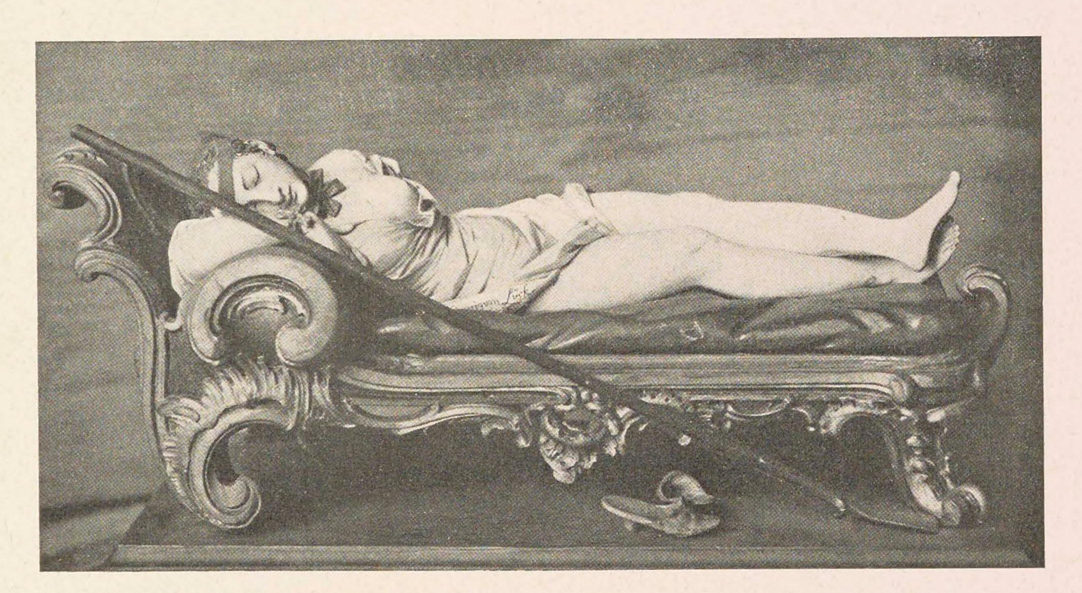


Fig. 75. Schlafende Schäferin, von J. C. L. von Lücke. München, Bayer. Nationalmuseum.

anbietet, gar bald als unfähig erkannt und schleunigst wieder entlassen.

Trotzdem scheint der Künstler während dieser, fast seine ganze zweite Schaffensperiode ausfüllenden Wanderjahre, neben seiner eigentlichen Thätigkeit als Porzellanlaborant, gelegentlich immer noch Musse zur Ausübung der Elfenbeinschnitzerei gehabt zu haben, da einige solcher Werke von seiner Hand erhalten sind, die nur damals entstanden sein können. Dahin gehört zunächst ein im Schlosse Rosenborg zu Kopenhagen aufbewahrtes Wickelkind, das den mit dem Elephantenorden geschmückten, 1753 geborenen Erbprinzen Friedrich, Sohn König Friedrichs V., vorstellt und die Bezeichnung „L. von Lücke" trägt. Die Ausführung gerade dieses Werkes, in Verbindung mit noch anderen ähnlichen Aufträgen für den dortigen Hof, sowie die Thatsache, dass er 1754 sogar eine königliche Pension erhalten hatte, legen die Vermutung nahe, dass ihm auch das Adelsprädikat, das uns plötzlich überraschenderweise in obiger Bezeichnung entgegentritt, dort verliehen worden sei, falls er sich dasselbe nicht etwa eigenmächtig beigelegt hatte; denn ein Zweifel an der Identität dieses Künstlers mit jenem Joh. Christoph Ludwig Lücke, der hieraus etwa erhoben werden könnte, ist aus gewichtigen Gründen von vornherein völlig ausgeschlossen. [1])

Ein weiteres Werk des Künstlers aus dieser zweiten Periode ist die im Bayerischen Nationalmuseum befindliche Figur einer Schäferin (Fig. 75), die, mit einem Hemd nur lose bekleidet, auf einem aus Holz geschnitzten, vergoldeten Ruhebette schlafend liegt, an das ihr Hirtenstab gelehnt ist. Die Formen des jugendlichen Körpers sind zart und delikat, die Züge des Kopfes merkwürdig individuell und fast porträtmässig, so dass die ganze Figur einen ausserordentlich lebendigen Eindruck macht, der durch die diskrete farbige Behandlung einzelner Teile noch wesentlich gesteigert wird. Auf der Innenseite einer Gewandfalte findet sich, in demselben Schriftcharakter wie bei der Rosenborg-Figur, die Bezeichnung des Künstlers, die, soweit sie lesbar ist, „. . . wig von Lücke fecit" lautet. Mit diesem Werke ist die Reihe der mir bekannt gewordenen wichtigeren Arbeiten des interessanten und hervorragenden Künstlers erschöpft.

Wenn wir dieselben nunmehr in ihrer Gesamtheit nochmals überblicken, müssen wir nicht nur die grosse Vielseitigkeit, sondern auch die technische Geschicklichkeit ihres Schöpfers aufs höchste bewundern. Neben meisterhaft ausgeführten Werken von zum Teil recht beträchtlicher Grösse begegnen uns mikrotechnische Kunststückchen, wie jener Ring mit den in Elfenbein geschnittenen Bildnissen; neben Kruzifixen und grossen allegorischen Gruppen finden wir, in buntem Wechsel einander ablösend, Bildnisse in Büsten- und Medaillonform, Genrefiguren, mythologische Darstellungen, freie Kopien antiker Werke, endlich auch Nachbildungen naturwissenschaftlicher Monstrositäten, wie z. B. die Figuren zusammengewachsener Zwillinge, eines bärtigen Mädchens u. a. m., Gegenstände, die hier nicht weiter berührt werden sollen, die aber, da sie eine neue Seite seiner reichen Thätigkeit enthüllen, im Gesamtbild des Künstlers nicht ganz fehlen dürfen.

Ueber den letzten Abschnitt seines Lebens besitzen wir nur unsichere Nachrichten, aus denen hervorgeht, dass er sich zunächst noch an verschiedenen Orten des In- und Auslandes aufgehalten und schliesslich seit 1767 abermals in Dresden niedergelassen hat, wo er von neuem, und augenscheinlich mit besserem Erfolg als früher, thätig war. Denn als er hochbetagt und kinderlos im Jahre 1780 zu Danzig starb, wohin er gegen Ende seines Lebens, vermutlich durch seinen dort wohnenden Bruder veranlasst, übergesiedelt war, soll er ein beträchtliches Vermögen hinterlassen haben, das ihn wohl auch in den Stand gesetzt haben wird, die letzten Jahre seines Lebens sorgenfrei zu verbringen.

[1]) Ich verweise hier auf meine „Studien".

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick auf das Leben und die künstlerische Wirksamkeit jenes schon oft erwähnten Bruders zu werfen. Dieser, der, wie sein Vater, Carl August hiess, dürfte um 1710, und zwar ebenfalls zu Dresden, geboren sein und dort seine künstlerische Ausbildung erhalten haben. Später war er ungefähr 19 Jahre (von etwa 1738 bis 1757) in mecklenburgischen Diensten zu Schwerin und Wittenburg als Kabinettsbildhauer thätig, nachdem er sich vor seiner Uebersiedelung dorthin kurze Zeit in Hamburg aufgehalten hatte. Um 1757 entlassen wandte er sich nach Russland, wo er schon früher eine Zeitlang gelebt hatte, und blieb dort zunächst fünf, später nochmals zwei Jahre. Am Ende seines Lebens (1777) finden wir ihn dann mit einer zahlreichen Familie in Danzig, wo er, allerdings unter kümmerlichen Verhältnissen, noch immer die Elfenbeinschnitzerei ausübte, indem er Figuren, und Gruppen, vor allem aber Bildnismedaillons fertigte. Diese, deren Aehnlichkeit man besonders rühmte, scheinen eine Spezialität des Künstlers gebildet zu haben. Ein derartiges Werk von ihm besitzt u. a. das Königl. Museum zu Berlin, nämlich das halberhobene Brustbild eines bartlosen Mannes mit Haarbeutel, Zopf und Manteldrapierung über der geblümten Weste und dem geöffneten Rock, das „C. A. Lücke Fec“ bezeichnet ist und auf Grund der Tracht etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts angehören dürfte (No. 208).

Unter der prachtliebenden Regierung Augusts des Starken hatte das Elfenbein in Dresden noch eine besonders eigenartige Verwendung gefunden, die wohl in erster Linie auf eine persönliche Liebhaberei des Königs zurückzuführen ist. Das Grüne Gewölbe besitzt nämlich eine grosse Zahl zierlicher Elfenbeinfigürchen und Gruppen, die mit Gold, Edelsteinen und Email reich verziert und so zu kostbaren kleinen Nippes gestaltet worden sind. Es sind meist Arbeiten des damaligen Hofjuweliers Joh. Christoph Köhler und des Hofelfenbein- und Bernsteinschneiders Wilhelm Krüger, der aus Danzig stammte und seit 1711 an der Dresdener Kunstkammer beschäftigt war.

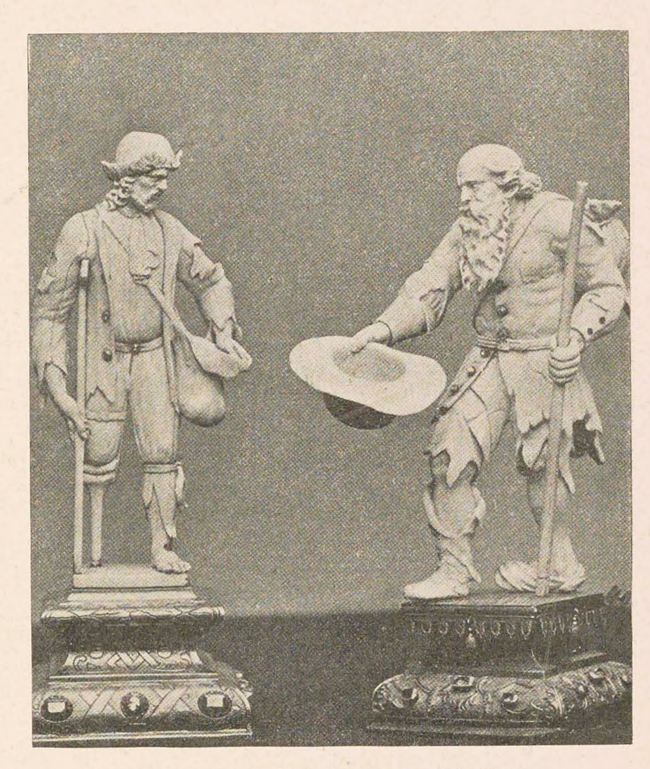


Fig. 76. Bettlerfigürchen von W. Krüger. Dresden, Grünes Gewölbe.

Von ersterem rühren z. B. die Figürchen eines Schuhflickers (174), Töpfers (184), Scherenschleifers (188), Schuhmachers (189) und noch zahlreiche ähnliche, darunter auch die unter dem Namen der Barbara Uttmann bekannte kleine Spitzenklöpplerin (177) her, während Krüger u. a. die vier Statuetten der sog. Bettler der Gräfin Königsmark (Fig. 76) fertigte (No. 172/3). Alle diese Figürchen, an denen die Kunst des Juweliers einen fast ebenso grossen Anteil hat, wie die des Elfenbeinschnitzers, zeichnen sich zwar durch eine ungemein

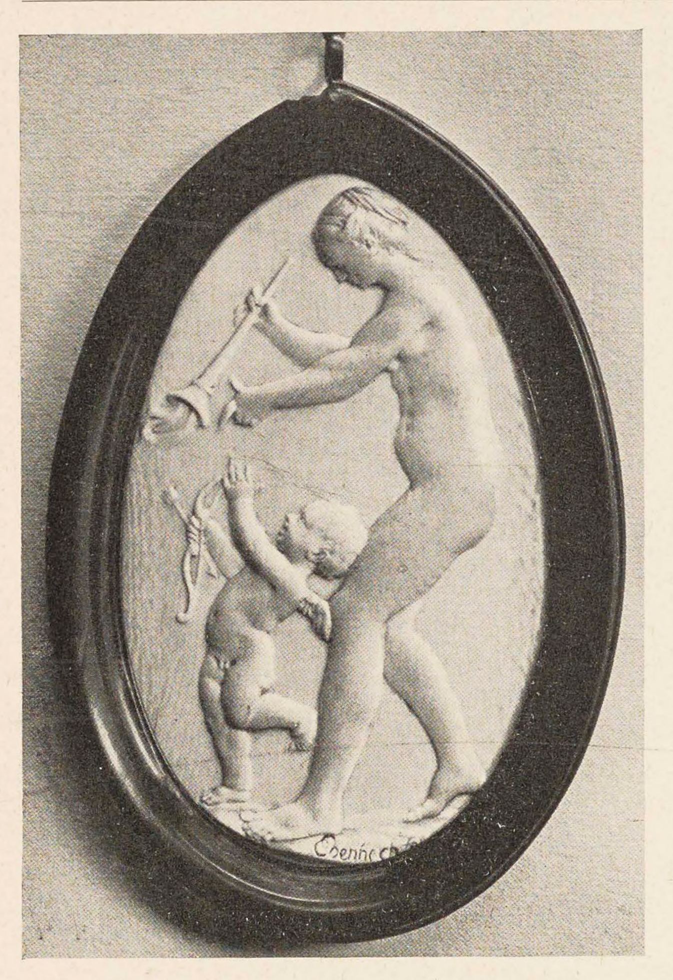


Fig. 77. Venus und Amor, von Ebenhech. Leipzig, Stadtbibliothek.

zierliche Arbeit und eine, zum Teil sehr realistische Auffassung aus, besitzen aber bei ihrer ausserordentlich mühsamen und umständlichen Ausführung oft nur den Wert kostbarer und nicht einmal immer erfreulicher Spielereien. Daneben haben beide Künstler, die übrigens in diesem Genre in Ferbecq aus Frankfurt, Ertel aus Zittau u. a. Nachahmer hatten, auch andere Elfenbeinarbeiten hinterlassen, die einen reineren Geschmack und eine stilvollere Behandlung des Materials bekunden. Dahin gehören z. B. der schöne, ebenfalls im Grünen Gewölbe befindliche Pokal mit dem Jagdzug der Diana in einer silbervergoldeten, mit Edelsteinen besetzten Fassung (No. 394), eine Arbeit Köhlers[1]), ferner mehrere ebendort vorhandene Dosen mit Ruinenlandschaften auf den Deckeln (269 a—d), sowie endlich eine feingeschnittene Reiterstatuette Augusts des Starken, ein Werk Krügers, im Herzogl. Museum zu Gotha.

Die beiden Söhne des letztgenannten, Gottlieb Wilhelm und Ephraim Benjamin, haben dann die Kunst des Vaters noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der eine als Hoflieferant in Bernstein- und Elfenbeinsachen, der andere als Hof-Bernstein- und Schildkrotarbeiter, in Dresden vertreten.

Es ist erklärlich, dass mit der glänzenden Kunstentfaltung Dresdens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine andere Stadt Sachsens wetteifern konnte. Alle, die auf irgend einem Gebiete der bildenden Kunst etwas leisteten, strömten dort zusammen, und wir finden daher auch nur noch in Leipzig einen einigermassen beachtenswerten Vertreter der Elfenbeinbildnerei, nämlich Georg Franz Ebenhech (Ebenhoch). Ursprünglich Bildhauer, hat er daneben auch in Elfenbein gearbeitet und uns eine hübsche Probe dieses Zweiges seiner Thätigkeit in zwei, im Besitze der Stadtbibliothek zu Leipzig befindlichen, mit „Ebenhech fec.“ bezeichneten Reliefs hinterlassen, die, als Gegenstücke gedacht, einerseits eine flötenspielende nackte Frau, an einen Baum gelehnt, andrerseits eine lebhaft dahinschreitende Venus darstellen, die über den lustig voranspringenden Amor eine gesenkte Fackel hält (Fig. 77). Es sind zierliche, wenn auch nicht ganz ebenmässig

[1]) Abgebildet bei J. von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 180, Fig. 74.

gebildete Gestalten in fein abgewogenen Stellungen, die sich in zartem Flachrelief vom Hintergrunde abheben. Weitere Arbeiten dieses Künstlers, der später nach Potsdam übersiedelte und dort 1757 gestorben ist, sind jedoch meines Wissens nicht bekannt.

Westwärts wandernd stossen wir sodann in den sächsisch-ernestinischen Landen auf zwei Künstler, die dort während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Elfenbeinschnitzerei, mehr aber noch in der Elfenbeindrechslerei hervorragendes leisteten. Der eine von ihnen, Marcus Heiden (Heyde) aus Koburg, war 1638 von Herzog Wilhelm IV. († 1662), einem eifrigen Liebhaber der Drechslerkunst, nach Weimar berufen, um dort für ihn und zusammen mit ihm zu arbeiten. Noch heute befinden sich in der Bibliothek und im Grossherzogl. Museum daselbst verschiedene Werke seiner Hand, wie z. B. ein hoher passicht gedrehter Pokal aus dem Jahre 1644 und ein kleinerer mit Schneckenstiegen und ineinandersteckenden durchbrochenen Kugeln. Aehnlich sind auch seine übrigen Arbeiten, von denen das Wiener Hofmuseum und das Nationalmuseum zu Florenz eine grössere Zahl besitzen, darunter auch den hier abgebildeten passicht gedrehten Pokal von 1630 (Fig. 78), den Heiden, wie das durchbrochen gearbeitete Wappen am Deckel zeigt, für Herzog Maximilian I. von Bayern angefertigt hatte. Alle seine Arbeiten zeugen von einer hohen technischen Meisterschaft und einer unvergleichlichen Virtuosität, die sich allerdings oft in allerlei gekünstelten Spielereien und in einer, mitunter allzu offenkundigen Zurschaustellung seiner Geschicklichkeit gefällt. Bisweilen an die Arbeiten Zicks und anderer erinnernd, besitzen Heidens Drechslerkunststücke doch wieder so viele persönliche und geistreiche Züge, dass man den Künstler nicht einfach als blossen Nachahmer jener wird bezeichnen können.

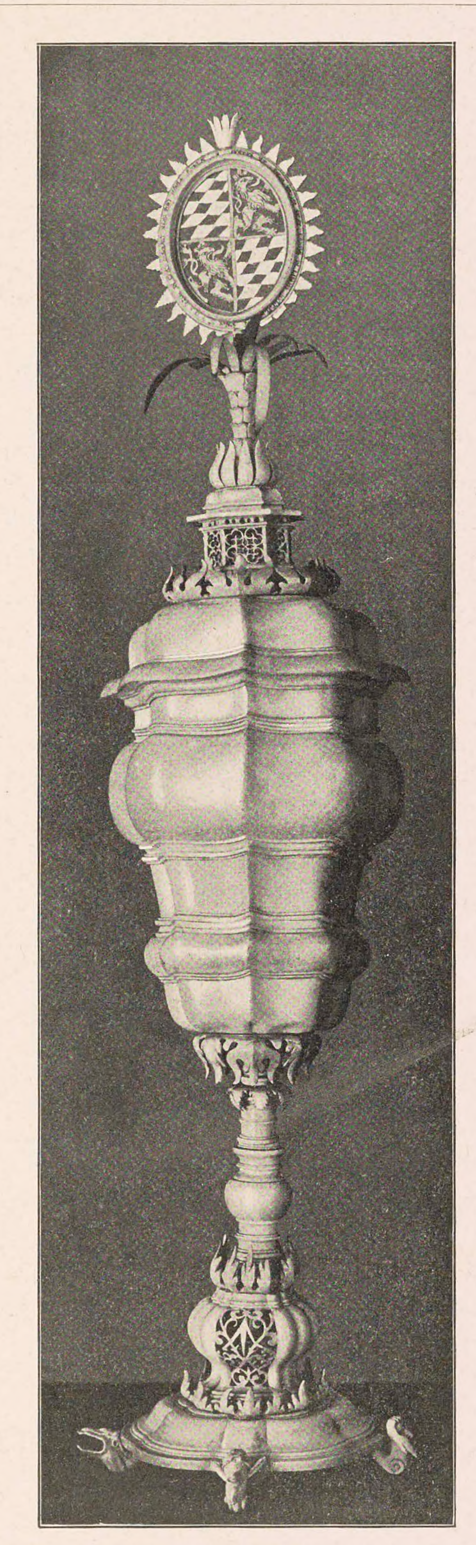


Fig. 78. Pokal von M. Heiden.
Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

Dasselbe gilt von seinem Zeitgenossen und Landsmann Johann Eisenberg, der übrigens, wie u. a. aus der Bezeich-

nung eines, ebenfalls in Wien[1]) befindlichen und 1630 entstandenen Pokals hervorgeht, zuweilen auch mit Heiden zusammen arbeitete.[2]) Wie dieser „in aulica officina Saxo. Coburg“ gefertigte Pokal, so war auch ein anderer derselben Sammlung, an dem sich der Künstler als „Johann Eisenberg von Gotha im Schloss Ehrenburg zu Coburg“ genannt hat, für den Pfalzgrafen August bei Rhein († 1632) bestimmt. Uebrigens hat Eisenberg nicht nur solche gedrehten Pokale und Becher, sondern auch andere Sachen gefertigt. So besitzt z. B. das Grüne Gewölbe eine Jagdpfeife in Gestalt eines halbrunden Baues (269 ddd) mit der Bezeichnung „Hanns Eisenberg fecit 1622“, und im Königl. Museum zu Kassel befindet sich ein ähnliches, 1624 datiertes Instrument mit der gleichen Signatur. Endlich dürfte wohl auch die Bezeichnung „1628. E.“, die sich an einer, auf gedrehtem Elfenbeinständer stehenden Steinbockklaue der Wiener Sammlung befindet[3]), auf diesen Künstler zu beziehen sein; ebenso wie die Bezeichnung „M. H. fecit 1646“ an dem oberen Teil eines Tafelaufsatzes im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, zugleich dem letzten datierten Werk des Meisters, zweifellos auf Marcus Heiden zu deuten sein wird.

Auch im angrenzenden Hessen sehen wir zu Kassel im Dienste des kunstsinnigen Landgrafen Karl seit 1716 einen Künstler beschäftigt, der es auch in der Elfenbeinschnitzerei zu einer gewissen, wenn auch vorwiegend nur lokalen Bedeutung gebracht hat, nämlich Jacob Dobbermann (1682—1745). Zunächst allerdings fast ausschliesslich als Bernsteinschnitzer thätig, scheint er sich erst später der Elfenbeinschnitzerei zugewandt zu haben, in der er zweifellos sein Bestes leistete. Seinen Fleiss und seine Thätigkeit in dieser Kunst bezeugen noch heute zahlreiche, im Untergeschoss der Kasseler Gemäldegalerie aufbewahrte Elfenbeinskulpturen, die entweder mit seinem vollen Namen oder seinem Monogramm J. D. bezeichnet sind und Bildnisse sowie biblische, mythologische und allegorische Darstellungen umfassen, zu denen noch zwei mit Reliefs verzierte Vasen und zwei Schachspiele hinzukommen. Unter ihnen stehen an erster Stelle seine Medaillonbildnisse, die, wie z. B. diejenigen von Landgraf Karl und seiner Gemahlin (Nr. 17. 15),[4]) oder die von Landgraf Friedrich I. (Nr. 4, 73) und König Karl XII. von Schweden (Nr. 65), sich durch lebensvolle Frische und gesunden Realismus auszeichnen.

Weniger selbständig nach Stil, Auffassung und Erfindung sind seine biblischen und mythologischen Darstellungen, für die er häufig die Stiche älterer, und zwar hauptsächlich italienischer Meister der bolognesischen und venezianischen Schule benutzte, wie sich das z. B. von dem Relief mit Herkules und Dejanira (Fig. 79) nachweisen lässt, dem ein Stich John Smiths nach einem, jetzt verschollenen Bilde Tizians, bezw. Varotaris zu Grunde liegt. Am wenigsten von allen Elfenbeinarbeiten Dobbermanns dürften seine drei allegorischen Kompositionen (Nr. 25, 54, 55) befriedigen, die, wie alle derartigen, mehr aus verstandesmässiger Ueberlegung als aus freier Phantasie entsprungenen Darstellungen, keinen reinen künstlerischen Genuss gewähren, sondern, trotz aller Sorgfalt der Arbeit, kalt und frostig erscheinen und nur als Zeugen jener eigentümlichen Geschmacksrichtung ihrer Zeit eine gewisse Beachtung beanspruchen können. Endlich sind auch jene beiden Vasen (Nr. 115, 116) mit ihrem wenig feinen Profil, den misslungenen Proportionen und ihrer Ueberladung mit allerlei dekorativen Zuthaten keine sonderlich erfreulichen Leistungen, wenn auch die den Körper umziehenden figurenreichen Darstellungen einer Alexanderschlacht mit Anklängen an Lebrun und eines Bacchuszuges, flott und geschickt

[1]) Führer p. 185 Nr. 55.
[2]) Führer, p. 183, Nr. 7.
[3]) Führer, p. 186, Nr. 78.

[4]) Abgebildet in meinen „Studien“, Taf. 10.

behandelt sind. Dobbermann ist überhaupt kein Meister ersten Ranges, da seinen Werken ein scharf ausgeprägter Stil und eine bestimmte Eigenart mangelt. Er ist vielmehr ein zahmer, fast temperamentloser Künstler, der zufrieden ist, in den bescheidenen Grenzen, die ihm das Schicksal gezogen, Anerkennung zu finden, der vor allem, wie es scheint, den Hof und seinen Fürsten durch seine Werke zu erfreuen und zu befriedigen suchte. Innerhalb dieser Grenzen verdient er aber alles Lob.

Geringer an Bedeutung war der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ebenfalls noch in Kassel thätige Joh. Wilhelm Kirchner, der, bekannt vor allem als Münz- und Medaillenschneider, auch die Elfenbeinbildnerei ausübte und als Proben seiner Kunstfertigkeit die Medaillonbildnisse des Landgrafen Friedrich II. und seiner Gemahlin (Nr. 44, 45) sowie die anatomischen Figuren eines Mannes und einer Frau, sämtlich im Unterstock der Kasseler Gemäldegalerie, hinterliess.

Auch Frankfurt, das wir, den Rheinlanden uns nähernd, berühren, hatte in Justus Klesecker und Servatius Hochecker zwei Elfenbeinschnitzer, die uns indessen vorläufig nur aus der Ueberlieferung bekannt sind. Klesecker[1]) (Glessckher), seit 1653/54 dort thätig, war, wie Sandrart II, p. 352 berichtet „ein ungemeiner Bild-Künstler, sonderlich in Helfenbein, worinnen er in der Grösse als die Elephantenzähne zuliessen, eine grosse Menge kleiner Crucifixe und anderer Figuren sehr meisterhaft und sauber gearbeitet". Leider kennen wir weder von ihm, noch von dem im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Frankfurt lebenden Servatius Hochecker (um 1689—1735), der u. a. eine, wie es heisst „im italienischen Geschmack" gehaltene Elfenbeinstatuette des heiligen Sebastian gefertigt haben soll, irgend ein beglaubigtes Werk dieser Art.

Besser sind wir dagegen wieder von der Kunst des in Köln wirkenden Elfenbeinschnitzers Melchior Paulus[2]) unterrichtet, über dessen persönliche Verhältnisse aber jede Nachricht fehlt. Von ihm befindet sich in der Schatzkammer des Kölner Domes eine Folge von zehn figurenreichen Reliefs mit Scenen aus der Leidensgeschichte, die mit dem Monogramm MP versehen, 1703—1733 datiert sind und wenn auch nicht zu den hervorragendsten, so doch immerhin beachtenswerteren Leistungen in diesem Kunstzweige gehören. Ein



Fig. 79. Herkules und Dejanira, von J. Dobbermann. Kassel, Königliches Museum.

[1]) Vergl. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., p. 144.

[2]) Vergl. Merlo: Kölner Künstler in alter und neuer Zeit (1895), p. 658.

weiteres, mit der vollen Bezeichnung „Melchior paul: fecit A° 1721“ versehenes Relief mit der Anbetung der Hirten, „von bewunderungswürdiger Schönheit“, befand sich ursprünglich nach Merlos Angabe in Kölner Privatbesitz, und endlich besass auch Merlo selbst eine kleine bezeichnete Tafel, die einen römischen Krieger, vor einem Ordenspriester knieend darstellte. Der Künstler scheint also vor allem Reliefs gefertigt zu haben; doch wird vielleicht auch die Gruppe einer Schmerzensmutter mit dem Leichnam Christi im Herzogl. Museum zu Gotha ihm zuzusprechen sein, da sie an der Rückseite die Bezeichnung „M. P. 1707“ trägt, die sich leicht auf Melchior Paulus deuten liesse[1]).

Zu derselben Zeit waren auch in Düsseldorf am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm unter der grossen Schar von Künstlern aller Art, die dieser prachtliebende und kunstsinnige Fürst um sich versammelt hatte, zwei Elfenbeinarbeiter beschäftigt, deren einen, den Italiener Antonio Leoni, wir bereits oben kennen gelernt haben. Sein Kunstgenosse und Rivale war der ebenfalls schon oft erwähnte Ignaz Elhafen, einer der fruchtbarsten und zugleich hervorragendsten Elfenbeinbildner der Barockzeit, auf dessen Leben und Wirken deshalb etwas ausführlicher eingegangen werden muss.

Elhafen stammte vermutlich aus Süddeutschland, vielleicht aus Nürnberg, wo er um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren sein wird. Nachdem er sich, dem allgemeinen Brauche folgend, längere Zeit zu seiner Ausbildung in Rom aufgehalten hatte, scheint er sich nach seiner Rückkehr zunächst in Wien niedergelassen zu haben, wo er vielleicht schon vor seiner italienischen Reise eine Zeit lang gelebt hatte. Jedenfalls ist er 1685 und 1697 mit Sicherheit dort nachzuweisen, von wo er dann zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach Düsseldorf berufen sein dürfte. Wann und wo er gestorben ist, lässt sich ebenfalls nicht mehr feststellen; doch mag nicht unerwähnt bleiben, dass sich als äusserster Zeitpunkt für sein Leben auf einem seiner Werke das Jahr 1710 findet.

Besser wie über sein Leben sind wir über seine Werke unterrichtet, von denen sich noch eine stattliche Zahl in verschiedenen Museen und Privatsammlungen erhalten hat, darunter viele, die entweder mit dem vollen Namen des Künstlers, wie z. B. Ignatius Elhafen (fecit), oder mit seinem Monogramm I. E bezeichnet sind. Weitaus die meisten besitzt das Bayerische National-Museum, in das sie zweifellos aus der Düsseldorfer Kunstkammer gelangten. Es sind zunächst sieben Rundbildwerke, die J. van Gool[2]) um 1750 als noch in Düsseldorf vorhanden aufzählt: nämlich je zwei Figuren einer Venus und eines Bacchus, ferner ein Herkules, ein Meleager und endlich eine „Jungfrau Maria“. Die mythologischen Figuren sind sämtlich mehr oder minder frei nach der Antike umgebildet oder wenigstens in ihrem Geiste erfunden; dabei sind die erstgenannten vier als paarweise zusammengehörig gedacht und zwar so, dass die Statuette eines Bacchus, der einem Knäbchen eine Traube reicht, das Gegenstück zu einer Venus, fast genau in der Stellung der mediceischen, bildet (Fig. 80), während ein anderer Bacchus mit einem Becher in der erhobenen Linken als Seitenstück zu einer, den Typus der mediceischen etwas verändert wiedergebenden Venus zu gelten hat. Auch die Meleagerstatuette, die in anmutig bewegter, aber etwas übereleganter Haltung neben einem Baumstamm steht, an dessen Fuss der Kopf des Ebers liegt, kann in Stellung und Auffassung ihr klassisches Vorbild nicht verleugnen; dasselbe gilt endlich von der des Herkules, der die Keule schultert und nach links ausschreitend sich umwendet. Natürlich tragen alle diese Figuren trotz ihrer offenkundigen Beeinflussung durch die Antike doch deutlich den Stempel der Kunstweise und des Stiles ihrer Zeit an

[1]) Führer, p. 58, Nr. 52.

[2]) De nieuve schoubourg II p. 567.

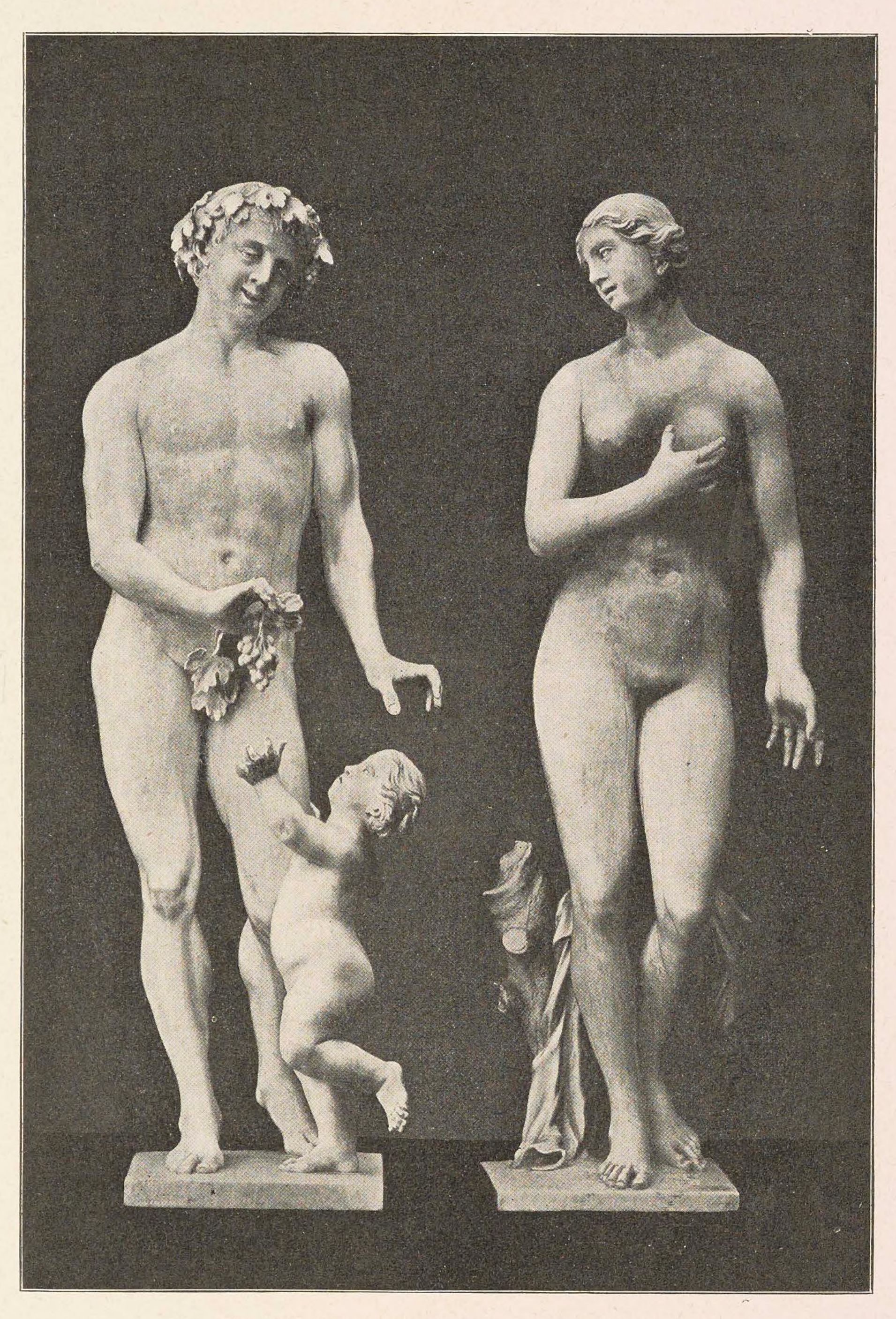


Fig. 80. Bacchus und Venus, von J. Elhafen.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

sich. Erfindung und allgemeine Auffassung sind der Antike abgelauscht; die Bildung der Formen dagegen und der Ausdruck der Köpfe mit ihrer eigenartigen Mischung von derbgewöhnlichen, sinnlich frivolen und geistig leeren Zügen entsprechen durchaus dem künstlerischen Ideal der Barockzeit. Eine Ausnahme macht die „Jungfrau Maria", die ich in einer im starken Hochrelief gehaltenen, fast vollrunden Gruppe wieder zu erkennen glaube (Fig. 81). Diese zeigt Maria in Aermelgewand und lebhaft bewegtem Mantel mit dem nackten Kinde, das beide Aermchen um den Hals der Mutter geschlungen hat. Stil, Faltengebung und gewisse Besonderheiten, wie z. B. die Bildung der Hände, weisen deutlich auf Elhafen hin, so dass ich auch dieses Werk ohne Bedenken mit dem ursprünglich in Düsseldorf vorhandenen für identisch halte.



Fig. 81. Madonna von J. Elhafen.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Zu diesen Rundfiguren des Künstlers kommen 12 Reliefs, die sämtlich Gegenstände aus der alten Geschichte (Kampfdarstellungen, Raub der Sabinerinnen[1]) u. s. w.) und klassischen Mythologie (Parisurteil, Diana und Kallisto)[2]), vor Allem aber Bacchanalien (Fig. 82/83) behandeln.[3]) Diese bildeten überhaupt das Lieblingsthema des Künstlers, von dessen Hand sich noch weitere solcher Darstellungen im Herzogl. Museum zu Braunschweig (Nr. 299, 300, 264[4]), letztere eine etwas veränderte Wiederholung eines jener Münchener Reliefs), ferner in der ehemaligen Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt a. M. (Nr. 28) und an einem als Uhrgehäuse dienenden Elfenbeincylinder in der Grossherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe erhalten haben. Reliefs mythologischen und geschichtlichen Inhalts besitzen dagegen noch das kunsthistorische Hofmuseum in Wien[5]) (Parisurteil und Callisto, beide den Münchener Reliefs desselben Gegenstandes nahe verwandt), ferner die Sammlung des Fürsten Liechtenstein daselbst (vier figurenreiche Kampfscenen) und wiederum die Rothschildsche Sammlung (Raub der Sabinerinnen), die auch eine Findung Mosis, das einzige Relief religiösen Inhalts und noch der Zeit seines römischen Aufenthaltes angehörig, besass.

Diese etwas einseitige Vorliebe Elhafens für gewisse Stoffe der antiken Mythologie und halbsagenhaften älteren Geschichte erklärt sich meines Erachtens nicht nur aus dem allgemeinen Geschmack jener Zeit, sondern vor allem auch aus einem durchaus richtigen Stilgefühl des Künstlers. Boten sie doch mit ihrem, oft erotischen Inhalt reichliche Gelegenheit zur Darstellung schöner, nackter Menschenleiber, für deren naturwahre Wiedergabe

[1]) Abgebild. in meinem „Studien", Taf. 1.
[2]) Abgebild. ebenda Taf. 3 und 4.
[3]) Sämtliche Reliefs sind von Obernetter und Teufel in München photographiert.
[4]) Abgebild. in meinen „Studien", Taf. 5.
[5]) Ilgs Führer p. 163. Nr. 10 u. 2.

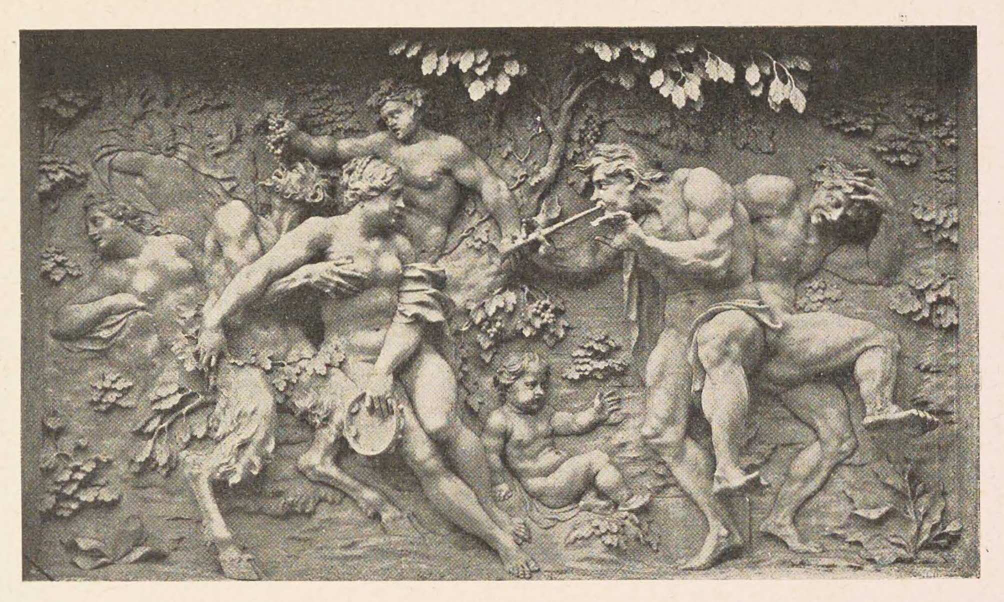


Fig. 82. Bacchisches Relief von J. Elhafen. München, Bayerisches Nationalmuseum.

sich kein Material besser eignete als gerade das Elfenbein. Mit einer unvergleichlichen Meisterschaft und unerhörten Fertigkeit weiss aber Elhafen sein Material zu behandeln. Wie weich und doch bestimmt sind die Umrisse seiner Figuren gezeichnet, wie zart und delikat die schwellenden Formen der nackten Körper wiedergegeben, die in dem milden, warmen Glanz des Elfenbeins mit seiner an die menschliche Haut erinnernden Textur wie von pulsierendem Leben erfüllt erscheinen! Freilich darf hierbei nicht übersehen werden, dass Elhafen als echter Sohn seiner Zeit sich zuweilen gewisser Uebertreibungen schuldig macht und dann in einen Stil verfällt, der hart an Manier streift. Das gilt nicht nur im Allgemeinen von den oft so unschönen Stellungen vieler seiner Figuren, wie wir sie besonders in jenen, von heftiger Bewegung und wilder Leidenschaft erfüllten pathetischen Darstellungen erkennen können, sondern auch von gewissen Einzelheiten, für die der Künstler eine merkwürdige Vorliebe bekundet. Dahin gehört vor allem jene bis ins Kleinste gehende Durchbildung seiner Körper, besonders der männlichen, die, auch wenn sie sich im Zustande völliger Ruhe befinden, doch mit geschwellten Adern und hügelähnlichen Muskellagern versehen sind; dahin gehört ferner jene häufige Wiederkehr des zum Schreien weit geöffneten Mundes, durch den die ohnedies schon wenig anziehenden, ja meist sogar brutalen Gesichtszüge seiner Männer noch mehr verzerrt und entstellt werden; dahin gehört endlich auch jene geradezu typische Stellung der Finger, von denen die beiden Mittelfinger fast regelmässig eng aneinandergeschlossen, die übrigen aber stets weit auseinandergespreizt sind.

Mit diesen mannigfachen Schwächen, die übrigens zum Teil dem Kunstgeschmack seiner, von Berninis weitgreifendem Einfluss beherrschten Zeit zur Last fallen, söhnen uns jedoch die vielen Vorzüge seiner Kunst wieder aus, die trotz mancher äusseren Verschiedenheiten doch eine entschiedene geistige und stilistische Verwandtschaft mit Michelangelo, vor allem aber mit Rubens bekundet. Denn ebenso wie diese beiden liebt er es, ein kraftstrotzendes Geschlecht in mächtigen Leidenschaften und kühnen, oft gewaltsamen Bewegungen darzustellen; mit Rubens aber, den er offenbar zu Düsseldorf in der an

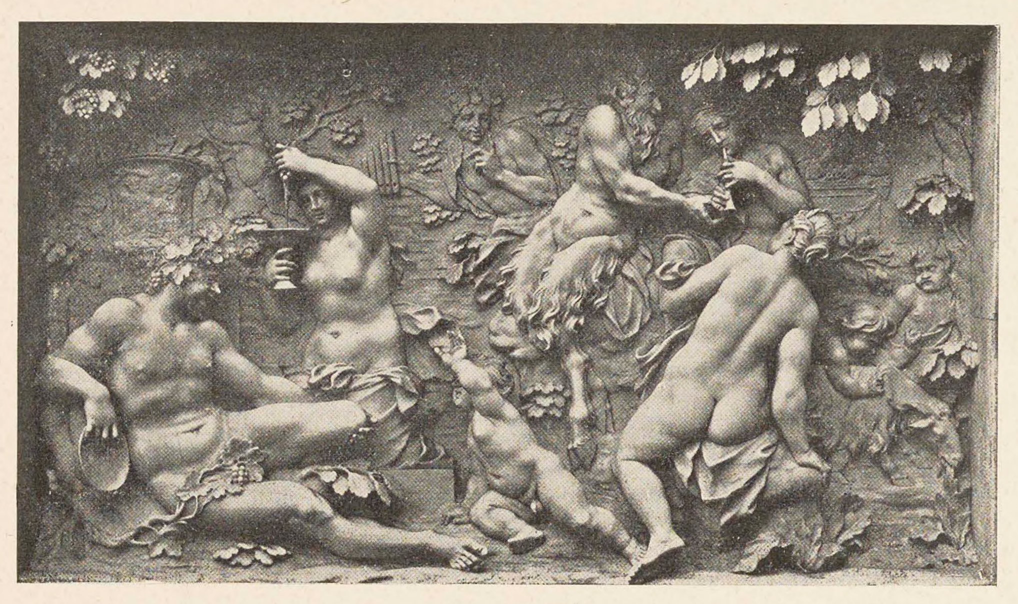


Fig. 83. Bacchisches Relief von J. Elhafen. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Werken dieses Meisters besonders reichen Galerie kennen gelernt hatte, teilt er jene Vorliebe für Schilderung mythologischer Vorgänge, wobei er, wie dieser, den Kreis des Bacchus und dessen Gefolge, Satyrn, Faune und Nymphen besonders gern behandelt. Dieselbe göttliche Sinnlichkeit und dramatische Kraft, die der grosse Vlame seinen Gemälden dieser Art einzuhauchen verstand, tritt uns auch in Elhafens, von Sinnenlust und derber Natürlichkeit erfüllten Bacchanalien entgegen, die zu dem Besten gehören, was die Elfenbeinbildnerei überhaupt je hervorgebracht hat.

Trotz dieser offenkundigen Beeinflussung scheint er aber nie unmittelbar nach den Werken jener beiden Meister gearbeitet oder aus ihnen irgend etwas nach Kopistenart entnommen zu haben. Wohl aber hat er andere Vorbilder, vor allem die Zeichnungen Raimond la Fages, ferner Blätter von Testa, J. Müller und Saenredam, Stiche nach Raphael, Lebrun und Pietro da Cortona für seine, völlig malerisch gehaltenen Kompositionen öfters benutzt und sich offenbar auch durch die Bilder der venezianischen und bolognesischen Malerschule gelegentlich inspirieren lassen. Dabei weiss er aber stets mit grossem Geschick alle diese verschiedenen Entlehnungen zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinigen, wobei ihm die Gabe, sicher zu zeichnen und klar zu komponieren, sehr zu statten kommt. Jedenfalls wird Elhafen trotz mancher Schwächen stets als ein in seinem Fache wahrhaft grosser Künstler und als einer der charakteristischsten Vertreter der Elfenbeinplastik der Barockzeit zu gelten haben.

Auch in Norddeutschland treffen wir im 17. und 18. Jahrhundert noch in einigen Städten, besonders wieder da, wo kunstliebende Fürsten residierten, Elfenbeinschnitzer an; doch ist diese Kunst dort augenscheinlich nie zu der Bedeutung gelangt, die sie um dieselbe Zeit in Süd- und Mitteldeutschland gehabt hatte. Denn es sind verhältnismässig nur wenige Künstler, die zudem auch, wie es scheint, fast alle die Elfenbeinschnitzerei nur als Nebenbeschäftigung ausübten und daher auch nur eine kleine und, mit wenigen Ausnahmen, durch keinen besonderen Kunstwert hervorragende Gruppe von Arbeiten hinterlassen haben. Um indessen

hier zu keinem falschen Urteil zu gelangen, müssen wir uns auch die Namen derjenigen Künstler gegenwärtig halten, die ebenfalls, wenn auch nur vorübergehend, in norddeutschen Städten beschäftigt waren, deren Hauptthätigkeit aber der Kunstgeschichte Süd- und Mitteldeutschlands angehört.

So hatten wir vor Allem in Berlin schon mehrere Künstler, die auch als Elfenbeinschnitzer ein mehr oder minder grosses Ansehen genossen, thätig gesehen, wie z. B. Leonhard Kern, der dort seit 1648 als Hofbildhauer wirkte, Balthasar Permoser, der im Anfang des 18. Jahrhunderts sechs Jahre lang daselbst zugebracht hatte, und endlich G. F. Ebenhech, der um die Mitte jenes Jahrhunderts von Leipzig dahin, bezw. nach Potsdam, übergesiedelt war. Zu ihnen kommen noch einige andere, die in der zweiten Hälfte des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Kunst der Elfenbeinschnitzerei dort vertreten.

Wenn man absieht von dem als „künstlicher Arbeiter in Schildpatt, Elfenbein, Silber u. s. w.“ seit 1660 in kurfürstlichen Diensten stehenden Esaias Hepp[1]), über den nichts Näheres bekannt ist, würde hier vor allem Michael Däbeler (Döbeler) zu nennen sein, der 1635 geboren und später zum Bildhauer und Landbaumeister des Kurfürsten Friedrich Wilhelm ernannt worden war, ein Amt, das er bis zu seinem Tode (1702) bekleidete. Für Däbelers Werk gilt ein, jetzt im Hohenzollern-Museum befindlicher Stockgriff aus Elfenbein (Fig. 84), ein durch seinen künstlerischen wie geschichtlichen Wert gleich interessantes kleines Kunstwerk. Dieser Griff wird aus einer ebenso kunstvoll wie natürlich aufgebauten Gruppe von sechs Kindern gebildet, die Kurhut und Scepter tragen und deren eines sich den Hosenbandorden wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt hat. Kurhut und Orden deuten auf die 1690 erfolgte Ueberreichung des letzteren durch den König von England an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg hin. Bald darauf und zur Erinnerung hieran muss also dieser Griff entstanden sein, den schon Kugler auf Grund des an ihm befindlichen Monogramms MD wohl mit Recht für Michael Däbeler in Anspruch genommen hat. Das Ganze ist mit grosser Geschicklichkeit der vorgeschriebenen Form, bei der zur bequemen Handhabung alle vorspringenden Punkte vermieden werden mussten, angepasst. Dabei sind diese drollig übereinander kletternden Kinder in ungezwungenster Natürlichkeit dargestellt, so dass sie in ihren Bewegungen dem Beschauer von allen Seiten ein hübsches, wechselvolles Bild von Linien und Formen darbieten. Da auch die Ausführung im Einzelnen auf gleicher Höhe steht, darf dieses kleine Kunstwerk trotz seiner Unscheinbarkeit doch zu dem Besten in seiner Art gezählt werden. Ob

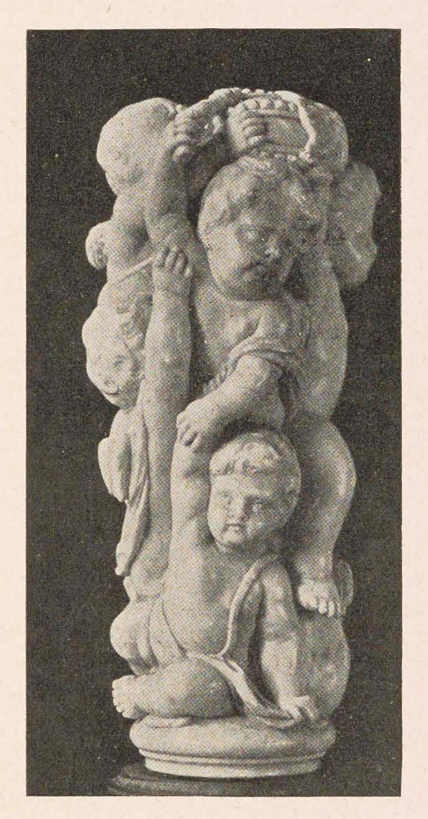


Abb. 84. Stockgriff von M. Däbeler. Berlin, Hohenzollernmuseum.

[1]) Siehe Nicolai, Anhang p. 48.



Fig. 85. Männliches Bildnis von J. Hennen.
Berlin, Königliches Museum.

die Kinder, besonders in der Bildung des Haares und der Augen, überein, so dass man versucht ist, auch dieses Werk Däbeler zuzuweisen, obwohl es sich in Bezug auf leichte und freie Behandlung mit jenem nicht völlig messen kann.

Zu gleicher Zeit arbeitete in Berlin noch ein anderer geschickter Elfenbeinschnitzer, nämlich Joachim Hennen, von dem ein Reliefbildnis im dortigen Königl. Museum herrührt (Nr. 205), das einen älteren Herrn in Halbfigur an einem Tische sitzend darstellt; im Hintergrund eine Säule und ein Fenster, durch das man unter einem zurückgeschlagenen Vorhang ins Freie blickt (Fig. 85). Auch ohne die Bezeichnung auf der Rückseite, wonach das Werk 1663 von Joachim Hennen angefertigt wurde, würde man es schon auf Grund der Tracht in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts versetzen. Anordnung und Auffassung sind völlig bildmässig und erinnern unwillkürlich an die Bildnisse eines Philipp de Champaigne oder Rigaud; die Behandlung ist zwar sehr sorgfältig, aber hier und da, besonders in der Faltengebung, etwas unruhig und kleinlich. Verwandten Charakter zeigt ein ebendort befindliches zweites Relief (Nr. 202), das, obwohl hier eine Bezeichnung fehlt, doch in seiner ganzen Auffassung und Behandlung so völlig jenem ersten gleicht, dass man es ohne Bedenken ebenfalls für eine Arbeit Hennens erklären kann.

Auch Raimund Faltz, der berühmte, aus Schweden gebürtige Medailleur, der 1688 nach Berlin berufen wurde und dort bis zu seinem Tode (1703) blieb, scheint bisweilen in Elfenbein gearbeitet zu haben; wenigstens führt Kugler a. a. O. p. 264 sein Medaillonselbstbildniss in Elfenbein an, das sich ehemals in der Kunstkammer

übrigens Däbeler das Motiv der übereinanderkletternden Kinder gerade für diesen Gegenstand selbständig erfunden oder von anderen übernommen hat, wird sich mit Bestimmtheit kaum sagen lassen; jedenfalls muss es in dieser Verwendung als ein besonders glückliches bezeichnet werden, so dass man vollkommen versteht, wenn dasselbe, besonders im 18. Jahrhundert, bei Stock- bezw. Messergriffen so überaus häufig verwendet worden ist. Freilich sind alle diese Arbeiten von höchst ungleichem Wert und nur selten an Schönheit und Feinheit der Arbeit jenem Werkchen Däbelers zu vergleichen. Ihm nahe steht ein solcher Griff im Berliner Kunstgewerbemuseum, der ebenfalls durch Kinder, die zusammengelegte Tücher u. a. halten, gebildet wird. Hier stimmen nicht nur die Grössenverhältnisse, sondern auch

zu Berlin befunden haben soll. Gewiss kann dieser Künstler für die Modelle zu seinen Medaillen, die ja das Hauptgebiet seines Schaffens bildeten, neben dem Wachs auch gelegentlich das Elfenbein benutzt haben; auch glaube ich, dass, wie nicht selten die Kunst des Elfenbeinschneiders und Medailleurs in einer Hand vereinigt war, so auch viele von jenen Elfenbeinporträtmedaillons, soweit sie überhaupt medaillenartigen Charakter tragen, Medailleuren ihre Entstehung verdankten[1]) und dass demgemäss manche der auf solchen Werken vorkommenden, bisher noch nicht gedeuteten Monogramme, wie z. B. W. H. W. (Braunschweig) und J. H. F. (Hamburg), auf die Namen von Medaillenschneidern bezogen werden müssen. Doch fehlt es bis jetzt noch an genügendem Material zur sicheren Entscheidung dieser Frage, so dass ich auch von einer weiteren Erörterung derselben, soweit sie Faltz betrifft, hier abzusehen genötigt bin.

Endlich soll auch kein geringerer als Andreas Schlüter in seiner Frühzeit kleinere Werke in Elfenbein angefertigt haben, wobei man sich auf jenen Vertrag beruft, den der Künstler bei seiner Uebersiedelung nach Berlin im Jahre 1694 mit dem Kurfürsten abschloss, und in dem u. a. gesagt wird, dass Schlüter ausschliesslich für seinen Herrn und zwar Alles, was dieser „an Bildhauerarbeit, es sei von Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster oder Holz“ von ihm verlangen werde, seiner „besten Wissenschaft nach“, zu arbeiten habe. Zwar lässt sich hieraus schliessen, dass Schlüter auch in jenem Zweige der Kleinplastik nicht ganz unbewandert gewesen sein und wohl auch damals schon Proben derselben aufzuweisen gehabt haben muss, allein wir vermögen nicht zu sagen, ob die Beschäftigung mit diesem Kunstzweig, wie W. Bode vermutet, nur seiner Jugend angehört, oder ob er auch noch später in Berlin derartige kleinere Bildwerke in Elfenbein, Bernstein und Alabaster angefertigt habe. Unter diesen Umständen wird man ihm zwei ausgezeichnete Elfenbeinskulpturen des Königl. Museums zu Berlin, nämlich die Statuette eines Herkules (Fig. 86), der in lebhafter Bewegung dahin eilend in der Rechten den Bogen hält, während die Linke einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen im Begriffe ist (No. 192), sowie die Gruppe des Herkules im Kampfe mit dem nemeischen Löwen (No. 193) nur vermutungsweise zuweisen können, wenn auch beide, durch die Energie des Ausdrucks und der Bewegung wie durch die lebensvolle Durch-

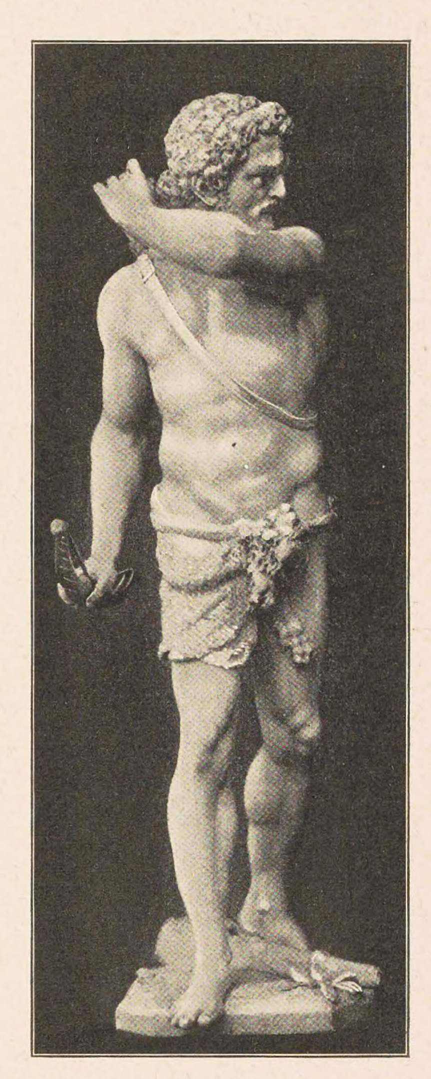


Fig. 86. Herkules, vielleicht von A. Schlüter. Berlin, Königliches Museum.

[1]) Vgl. Erman, Deutsche Medailleure des 16. u. 17. Jahrh. p. 90 u. 92.

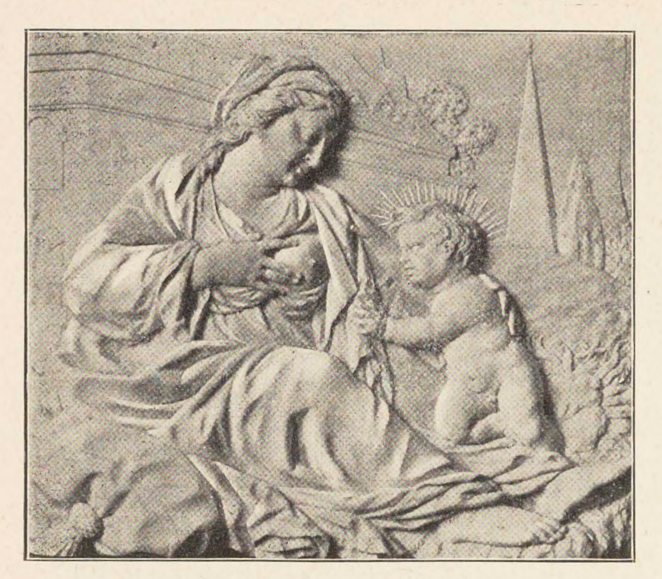


Fig. 87. Maria mit dem Kinde, von P. Henke. Braunschweig, Herzogliches Museum.

bildung der Formen gleich ausgezeichnete Werke durchaus jene Wucht der plastischen Behandlung und jene Grösse des Stils besitzen, die Schlüters sämtlichen Skulpturen eigen ist.

Neben dem Berliner Hof war es in Norddeutschland, besonders im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, der Hof zu Braunschweig und Wolfenbüttel, der eine Anzahl Elfenbeinschnitzer in seinen Diensten beschäftigte, die, wenn sie auch nicht zu den ersten ihres Faches zählten, doch z. T. eine so stattliche Zahl von Werken hinterliessen, dass sie auch über die Grenzen ihrer örtlich beschränkten Thätigkeit hinaus eine gewisse Beachtung wohl verdienen. Wir hatten schon früher gesehen, wie Herzog August Wilhelm (1714—31), ein grosser Verehrer der Kunst der Elfenbeinbildnerei, dem auch das Herzogl. Museum zu Braunschweig seine hervorragende Sammlung von Elfenbeinbildwerken in erster Linie zu verdanken hat, auswärtige Künstler, wie den Augsburger E. Steudner, für sich beschäftigte. Zu ihnen gehörte vermutlich auch Peter Henke, von dem sich ein mit seinem vollen Namen bezeichnetes, grosses Relief der Himmelfahrt Mariä in Privatbesitz erhalten hat[1]), während das Gegenstück desselben, eine Himmelfahrt Christi, vor einigen Jahren bei Lepke in Berlin zur Versteigerung gelangte.[2]) Auf Grund jenes Werkes, in dem sich mancherlei Vorzüge, wie insbesondere eine lebendige und massvoll realistische Darstellungsweise, mit Fehlern aller Art, wie z. B. einer überaus unruhigen Gewandbehandlung, einer Uebertreibung in Ausdruck und Gebärden, auffälligen Verstössen gegen die Zeichnung u. s. w., vereinigen, habe ich eine Reihe kleinerer Reliefs, die sämtlich das Monogramm PH tragen und sich zum grössten Teil im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befinden, als weitere sichere Arbeiten dieses Künstlers nachweisen können. Diese Reliefs stellen dar: die heilige Familie[3]), eine im Charakter der bolognesischen Malerschule gehaltene Komposition, ferner eine an Tizian anklingende Maria mit dem Kinde[4]) (Fig. 87), sodann zwei auf Stiche des P. Quast zurückgehende Figuren eines trunkenen Bauern[5]) und eines Bettlers, von welch letzterer das Grüne Gewölbe eine Wiederholung besitzt (No. 137), und endlich spielende Kinder[6]), die Kopie eines im Bayerischen National-Museum befindlichen Reliefs von Faid'herbes Hand.

Ueber die Person des Künstlers habe ich jedoch ausser einer kurzen Notiz bei Füssli und Nagler, wonach Hencke ein Bildhauer war, der kleinere Sachen und Kruzifixe in Holz und Elfenbein schnitzte, nichts ermitteln können[7]).

[1]) Abgeb. in meinen „Studien", Taf. 8.
[2]) Abgebildet im Auktionskatalog 1162 Nr. 56.
[3]) Abgeb. in meinen „Studien", p. 64.
[4]) Abgeb. ebenda, p. 65.
[5]) Abgeb. ebenda, p. 67.
[6]) Abgeb. ebenda, p. 68.
[7]) Sollte er vielleicht identisch sein mit dem Mainzer Hofbildhauer Peter Henke,

Während mich bei diesem Künstler nur der Umstand, dass sich weitaus die meisten seiner Werke in Braunschweig befinden, veranlasst hat, ihn dieser Braunschweiger Gruppe beizuzählen, lässt sich die Thätigkeit von drei weiteren Elfenbeinschnitzern in Braunschweig selbst mit Sicherheit nachweisen. Der erste von ihnen, Sebastian Huggenberg, Bildhauer und Medailleur und gegen Ende des 17. Jahrhunderts thätig, ist der Urheber eines in der Johanniskirche zu Wolfenbüttel aufbewahrten Kruzifixes, einer zwar durch keinen besonderen Kunstwert hervorragenden, aber doch immerhin über viele ähnliche sich erhebenden Arbeit. Auch Vincenz Georg Haberg (Habut) († 1746), Bildschnitzer und Kupferstecher, war, wie mehrere Elfenbeinreliefs mythologisch-allegorischen Inhalts im Herzogl. Museum zu Braunschweig, die V. H bezw. V. G. H. bezeichnet und z. T. 1738 datiert sind (Nr. 329, 350, 430, 443), zeigen, nur ein mittelmässiger Künstler, der nicht einmal die technische Seite seiner Kunst völlig beherrscht und im Schnitt seiner Figuren stets eine gewisse Unbeholfenheit verrät.

Weit höher stehen dagegen die Arbeiten des dritten jener Elfenbeinschnitzer, der mit dem Monogramm HE zu zeichnen pflegt und bis jetzt ausschliesslich, und zwar mit nicht weniger als acht Werken, im Braunschweiger Museum vertreten ist. Wie ich in meinen „Studien“ nachgewiesen habe, werden wir in diesem Monogrammisten einen Künstler Namens Joseph Ignaz Eichler zu erkennen haben, der, in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher noch unerwähnt, 1714 zu Rom geboren, später in Braunschweig und Wolfenbüttel als Kleinplastiker in Wachs, Stein und Elfenbein sowie als Goldschmied thätig gewesen und 1763 gestorben ist. Jene acht Elfenbeinbildwerke sind sämtlich Reliefs, die bezüglich ihrer Darstellungen (Brustbilder eines jungen Mädchens und einer alten Frau: 305/6 — Hieronymus (Fig. 88) mit dem Engel und Elias in der Wüste: 258/9 — die Jahreszeiten in Gestalt weiblicher Halbfiguren: 301/302, 370/371), wie so viele ähnliche Werke, nicht als selbständige Erfindungen des Künstlers, sondern nur als mehr oder minder treue Kopien nach gleichzeitigen oder älteren Stichen gelten können. Wie sie aber schon in der Wahl dieser gerade für Elfenbein sehr geeigneten Gegenstände ein gutes Verständnis bekunden, so vereinigen sie auch in ihrer Ausführung eine stilgemässe Behandlung des Materials und eine leichte, saubere Technik mit einer sicheren Zeichnung und einer tüchtigen Kenntnis des Nackten.

Es bleiben nur noch wenige Künstler übrig, die sich in jenem Zeitraum in Norddeutschland mit der Elfenbeinschnitzerei befassten. Von C. A. Lücke d. J. abgesehen, der, wie wir sahen, von etwa 1738—57 in mecklenburgischen Diensten zu Schwerin und Wittenburg beschäftigt war, finden wir in Bremen um dieselbe Zeit in der Person des Theophilus Wilhelm Frese (Freese, Vrese,

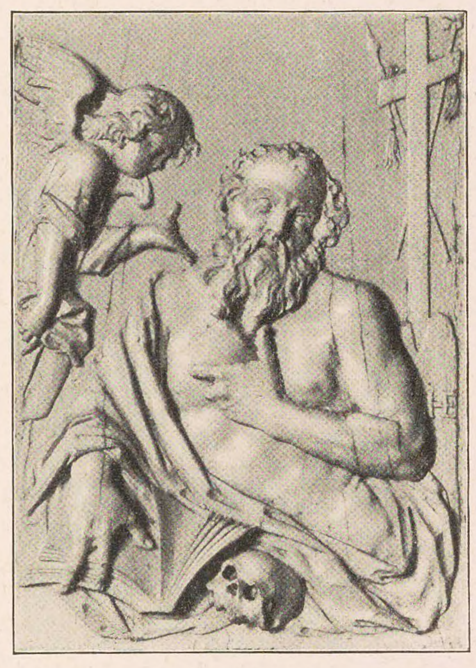


Fig. 88. Der heil. Hieronymus von J. I. Eichler. Braunschweig, Herzogliches Museum.

der u. a. die Kanzel in der dortigen Peterskirche fertigte?



Fig. 89. Der heil. Hieronymus von Freese. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Friese) einen Künstler, der dort bis zu seinem 1763 erfolgten Tode als einer der tüchtigsten Bildhauer thätig war und ausser grösseren monumentalen Werken auch erfolgreich in Elfenbein arbeitete. Von seinen Elfenbeinskulpturen besass wiederum das Herzogl. Museum zu Braunschweig mehrere Statuetten, von denen indessen drei, nämlich eine auf einem Delphin stehende Venus, ferner Venus, die dem Cupido Bogen und Pfeile weggenommen hat, und endlich ein heiliger Hieronymus, seit 1806 nicht mehr dort vorhanden sind. Dagegen befindet sich als einziges Werk des Künstlers noch heute dort die kleine Büste eines bartlosen Mannes, der den Mund laut schreiend geöffnet hat, so dass Zunge und Zähne sichtbar werden (Nr. 291)[1]. Der Mann trägt einen breitkrämpigen Hut, der am Rande zerrissen und mehrfach durchlöchert ist, ein festgeknotetes Halstuch und ein abgetragenes, ebenfalls mehrfach durchlöchertes Wams mit messingenen Knöpfen. Der Hut und niedrige Sockel, der hinten eingeritzt die Bezeichnung „T. W. Freese, Bremen 1726“ trägt, waren ursprünglich schwarz gefärbt; doch ist die Farbe nur zum Teil noch erhalten.

Wenn man die Kunst Freeses allein nach diesem Werkchen beurteilen wollte, würde das Urteil über ihn nicht allzu günstig ausfallen. Denn trotz aller Lebendigkeit und Naturwahrheit ist dessen Gesamteindruck kein sehr erfreulicher. Es ist nicht nur das Motiv: die ganze charakteristische Hässlichkeit dieses Mannes mit dem übertriebenen Ausdruck seiner groben Züge, sondern vor allem auch die Art der Wiedergabe: diese pedantisch-kleinliche Behandlung, die nur am Nebensächlichen und Aeusserlichen haftet und gerade hierin ihr grösstes Verdienst sucht. Ganz den gleichen Kunstcharakter zeigt auch ein zweites, ebenfalls voll bezeichnetes und 1726 datiertes Werk des Künstlers, das sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin befindet und einen heiligen Hieronymus (Fig. 89) darstellt, genau in jener Haltung und Auffassung, wie sie das ursprünglich im Braunschweiger Museum befindliche Figürchen des Heiligen, das übrigens zu den vorzüglichsten Stücken jener Elfenbeinsammlung zählte, auf Grund einer noch erhaltenen Beschreibung gehabt haben muss. Auch hier finden wir dieselben Eigenschaften wie bei jenem Büstchen. Eine scharfe Naturbeobachtung und erstaunliche Sicherheit in der Beherrschung der Körperformen, aber auch eine übertrieben sorgfältige, ja fast ängstliche Wiedergabe jedes kleinsten Details, in dessen Darstellung der Künstler sich kaum genug thun kann: das sind die

[1]) Abgebild. in meinen „Studien“, p. 135.

wesentlichsten Vorzüge und Mängel auch dieses Werkes, wodurch sich die Kunst Freeses dem Virtuosenhaften und etwa jener Richtung nähert, die durch die oben besprochenen Arbeiten eines Krüger, Köhler u. a. vertreten wird.

Auch in Danzig begegnet uns noch eine letzte kleine Gruppe von Elfenbeinschnitzern, von denen einige auch durch ihre Kunstarbeiten in Bernstein, deren eigentliche Heimat ja bekanntlich jene Gegend von jeher war, eine über die Grenzen ihres engeren Wirkungskreises hinausgehende Bedeutung erlangt haben. So sahen wir schon zu Dresden die Danziger Künstlerfamilie Krüger in der Bernstein- und

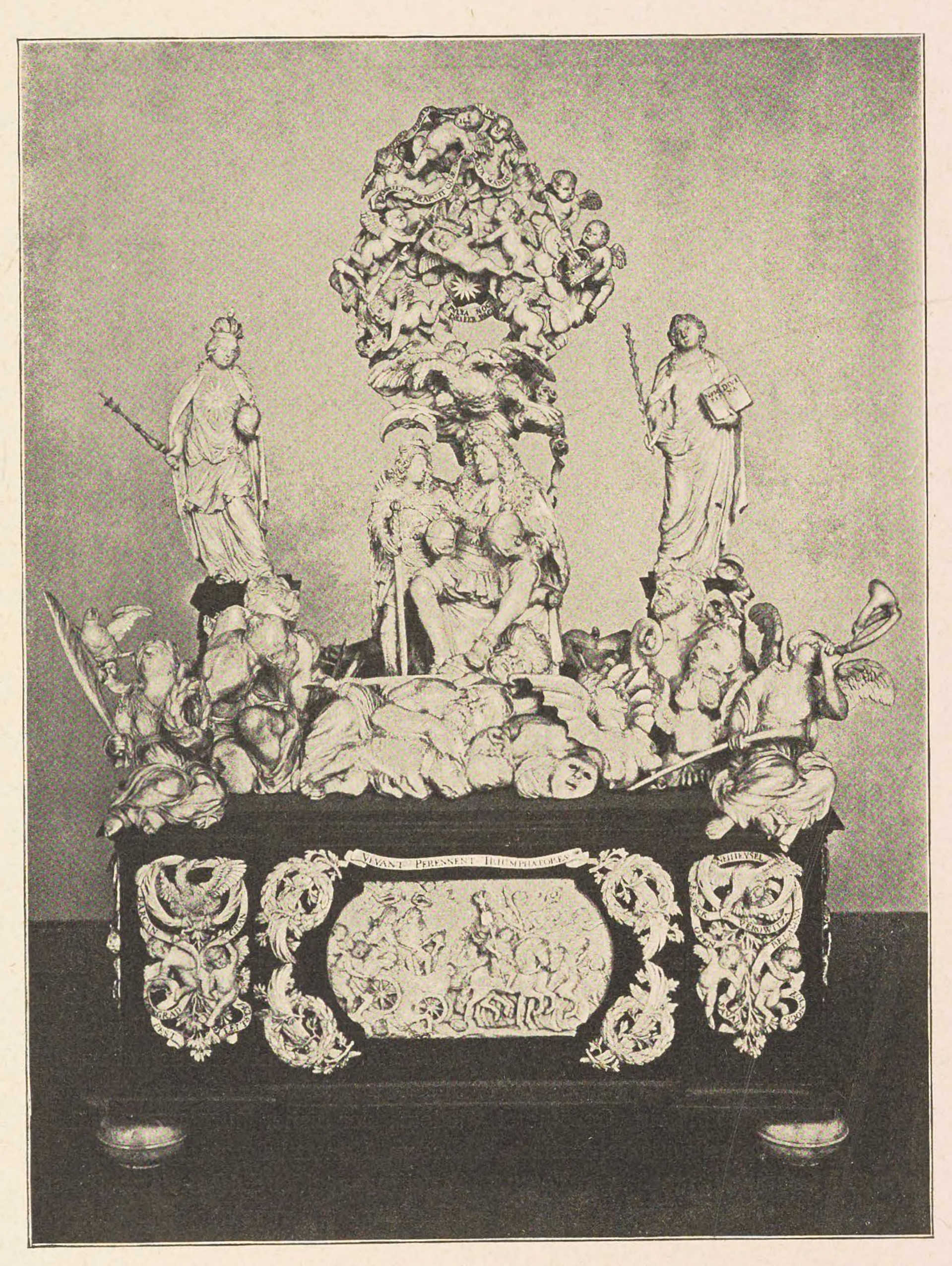


Fig. 90. Grosse allegorische Gruppe von Chr. Maucher. Wien, Kunsthistor. Hofmuseum.

Elfenbeinschnitzerei mit grossem Erfolge thätig und lernen weiter noch einen anderen Künstler Andreas (oder Johann Heinrich) Meissner kennen, der in Danzig um die Mitte des 18. Jahrhunderts ausser grösseren bildhauerischen Arbeiten auch in Holz, Elfenbein und Bernstein schnitzte. Als Werk von ihm wird im Auktionskatalog der schon mehrfach erwähnten Sammlung Rolas du Rosey unter No. 1632 die Büste eines jungen Mädchens mit einer Feder im frisierten Haar angeführt, bei der der Liebreiz des Köpfchens besonders hervorgehoben wird.

Auch der beiden Brüder Lücke, die ja am Ende ihres Lebens ebenfalls in Danzig ansässig waren, wurde schon an anderer Stelle gedacht. Dagegen muss hier noch ein Künstler Erwähnung finden, der sonst gänzlich unbekannt zu sein scheint und nur auf Grund der Bezeichnung an dem einzigen, bis jetzt nachweisbaren Werke seiner Hand zu dieser Danziger Gruppe gerechnet werden kann. In der Elfenbeinsammlung des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien befindet sich nämlich ein bemerkenswertes Kunstwerk in Elfenbein (Fig. 90), ein grosser Aufsatz auf einem, mit aufgelegten Elfenbeinreliefs verzierten Ebenholzpostament, der in zahlreichen allegorischen und sinnbildlichen Figuren die Besiegung der Türken und Aufständischen in Ungarn durch Kaiser Leopold I. und dessen Sohn Joseph vorstellen soll.[1]) Beide befinden sich in der Mitte, beschirmt von einem Doppeladler, unter einem von Engelfiguren mit allerlei Attributen und Schriftbändern belebten Wolkenkranz. Zu beiden Seiten stehen auf besonderen Sockeln die Gestalten der Potestas und Nemesis, während an den Ecken des Postaments diejenigen der Fama und Pax sitzen. Dazwischen aber und unter den Füssen der Herrscher bemerkt man ein Gewimmel von allerlei menschlichen und phantastisch-dämonischen Gestalten, sowie von Toten, Sterbenden, Gefesselten u. s. w. Es ist ein eigenartiges und merkwürdiges Werk; übermässig barock und unglaublich schwülstig, ja geradezu geschmacklos als Ganzes, aber von grösster Sorgfalt der Arbeit und Feinheit der Ausführung im Einzelnen, ein Werk, das nicht nur nach Geist und Inhalt, sondern auch nach Stil und Technik die grösste Verwandtschaft mit jenen Reiterstatuetten M. Steinles zeigt und, wie diese, geradezu als ein Musterbeispiel der barocken Elfenbeinskulptur mit allen ihren Vorzügen und Schwächen gelten kann. Das Werk ist eine Arbeit Christoph Mauchers und in Danzig 1700 entstanden. Wer dieser, zweifellos hochbegabte und tüchtige Künstler war und woher er stammte, wissen wir nicht; dass er indessen in Danzig nicht geboren oder ursprünglich dort zu Hause, dass er überhaupt kein Norddeutscher war, wird man schon aus dem Stil und Charakter jenes Werkes sowie aus seinem heutigen Aufbewahrungsort mit ziemlicher Sicherheit schliessen können. Aus denselben Gründen dürfte es aber auch nahe liegen, seine Heimat in Süddeutschland, bezw. Oesterreich zu suchen, wobei es dahingestellt sein mag, ob er etwa in irgend einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Michael Maucher aus Schwäbisch-Gmünd gestanden habe, woran man ja natürlich zunächst denken würde.

Wir beendigen hiermit unsere Wanderung durch die deutschen Gaue, um noch einen kurzen Rückblick auf den zurückgelegten Weg zu werfen.

Es war ein glänzendes und an mannigfachen Erscheinungen reiches Bild künstlerischen Schaffens, das sich vor unseren Augen entrollte. Künstlerpersönlichkeiten, deren Namen die Kunstgeschichte bisher kaum kannte, tauchten allenthalben in beträchtlicher Zahl vor uns auf und lehrten uns eine Fülle von Werken kennen, die jedem, der bisher nur geringschätzig von diesem Kunstzweig dachte, einen hohen Begriff von seiner Schönheit und Leistungsfähigkeit wie von seiner allgemeinen Wertschätzung beibringen musste. Gab es doch damals in deutschen Landen kaum

[1]) Ilgs Führer, p. 180, No. 31.

einen anderen Zweig der Kleinkunst, der sich an Ausbreitung und äusserer Beliebtheit, aber auch an Wert und innerer Bedeutung seiner Leistungen mit der Elfenbeinplastik hätte messen können. Sie darf, sozusagen, als das Schosskind unter den Kleinkünsten der Barockzeit betrachtet werden und hat als solches eine ähnliche Rolle gespielt, wie sie nur der Porzellanplastik wieder im Zeitalter des Rokoko beschieden war. Und wie diese auf deutschem Boden ihre reichste Blüte erlebte, so auch die Elfenbeinplastik, die, wie schon in den einleitenden Bemerkungen zu diesem Abschnitt vorgebracht wurde und jetzt, nachdem wir Deutschlands Leistungen auf diesem Gebiete kennen gelernt haben, wiederholt sein mag, an Umfang und Kunstwert alle übrigen Länder weit übertraf, so dass sie stets einen wichtigen Zweig der deutschen Barockplastik und eines der glänzendsten Kapitel ihrer Geschichte bilden wird.

Dänemark und Skandinavien.

Unsere Betrachtung der Elfenbeinplastik der Barockzeit würde unvollständig sein, wenn wir nicht auch noch kurz ihrer Leistungen im Norden Europas, vor allem in Dänemark, gedenken wollten. War doch hier, wo wir bereits zu Beginn der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts den schon so oft genannten Joh. Christoph Ludwig Lücke vorübergehend thätig fanden, schon vorher ein Künstler als Elfenbeinschnitzer beschäftigt gewesen,

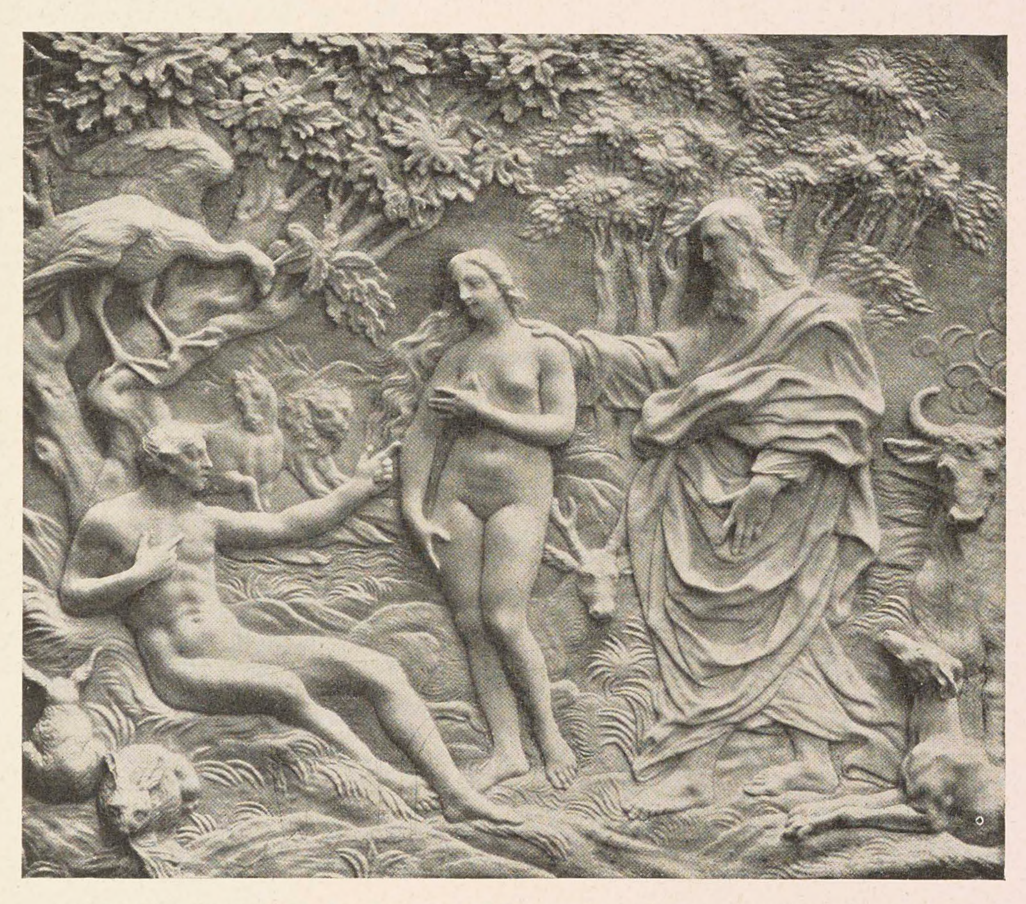


Fig. 91. Erschaffung der Eva, von M. Berg. Kopenhagen, Rosenborg-Museum.

der sich den berühmtesten seines Faches ebenbürtig an die Seite stellen kann, nämlich der Norweger Magnus Berg († 1739). Geboren 1666 hatte er seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen, war dann aber, schon frühe nach Kopenhagen übergesiedelt, zur Elfenbeinschnitzerei übergegangen, der er seinen eigentlichen Ruf zu danken hatte. Berg war einer der fruchtbarsten Elfenbeinschnitzer der Barockzeit; denn obwohl er, wie überliefert ist, verhältnismässig langsam arbeitete, hat er doch eine überaus stattliche Zahl von Elfenbeinarbeiten der verschiedensten Art hinterlassen, die noch heute von seinem Fleiss, aber auch von seinem bedeutenden Können Zeugnis ablegen. Die meisten derselben, auf die ich hier im Einzelnen nicht eingehen kann, befinden sich im Schlosse Rosenborg bei Kopenhagen. Es sind fast sämtlich Reliefs von verschiedener Grösse, die in völlig malerischer Auffassung vor allem biblische Scenen, daneben aber auch mythologische und allegorische Stoffe behandeln (Fig. 91 u. 92). Dazu kommen die Medaillonbildnisse von Christian V. und Friedrich IV. nebst ihren Gemahlinnen, weiterhin ein grosses Hochrelief, das die allegorische Verherrlichung König Friedrichs IV. und seiner Regierung darstellt und erst nach dreijähriger Arbeit 1730

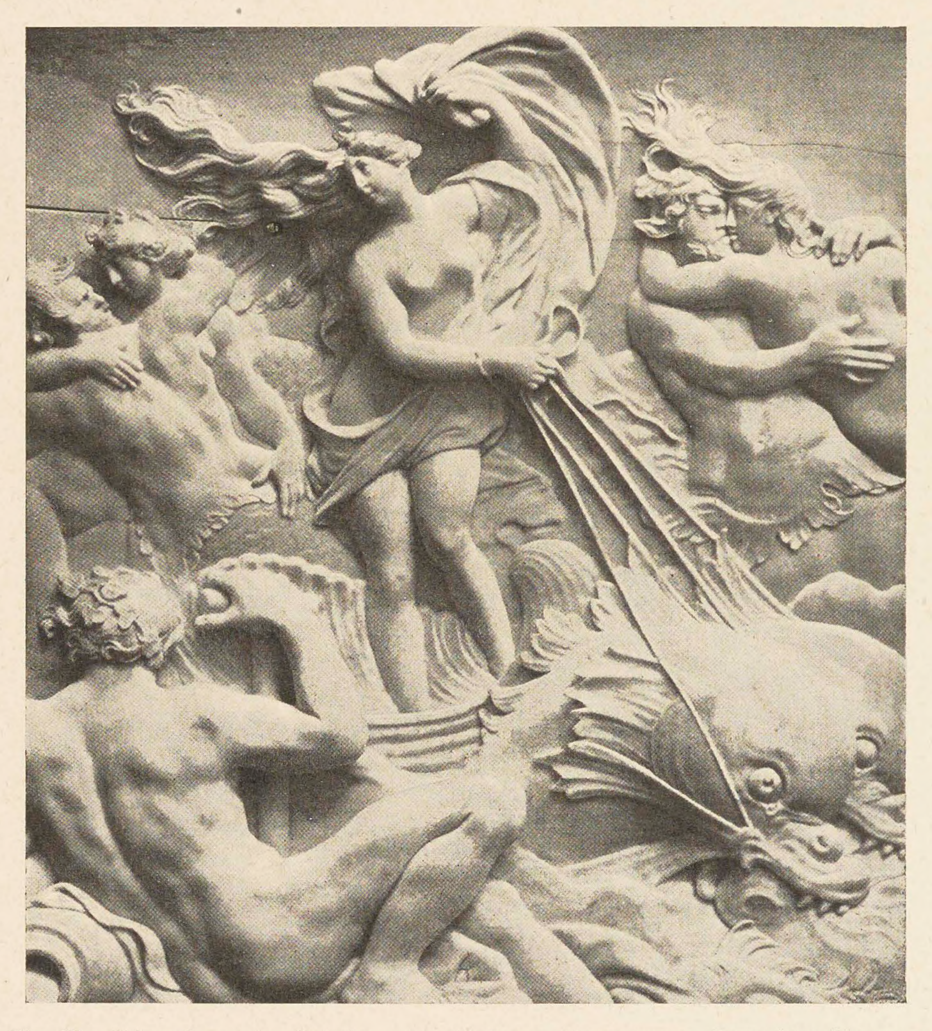


Fig. 92. Triumphzug der Galathea, von M. Berg. Kopenhagen, Rosenborg-Museum.

vom Künstler vollendet wurde, sowie endlich als seine letzte Arbeit eine Prunkvase aus Elfenbein, Silber und Bronze, die zwar etwas wild und unruhig in ihren ornamentalen Zieraten ist, als Ganzes aber einen überaus prächtigen Eindruck macht (Fig. 93). Keines von sämtlichen Werken trägt eine Künstlersignatur, doch werden sie schon in alten Inventaren als Arbeiten Bergs angeführt, und man wird an dieser Zuweisung, obwohl ihre Ausführung etwas ungleich ist, doch unbedenklich festhalten dürfen, da sich diese Werke auf eine immerhin lange Reihe von Jahren verteilen, in denen sich der Künstler naturgemäss erst allmählich zu seiner späteren Reife entwickeln konnte.

Zu seinen schönsten Schöpfungen gehört unstreitig jenes Relief mit der Verherrlichung Friedrichs IV., auf dem dieser Herrscher, umgeben von den allegorischen Gestalten der Caritas, Justitia, Fama, Minerva u. s. w. und allerlei Emblemen, die auf seine segensreiche Regierung hindeuten, dargestellt ist (Fig. 95). Wenn man absieht von der Tendenz und dem mehr oder minder zweifelhaften Kunstwert vieler solcher Darstellungen, wird man diesem Werke Bergs trotz einer gewissen Ueberladung mit

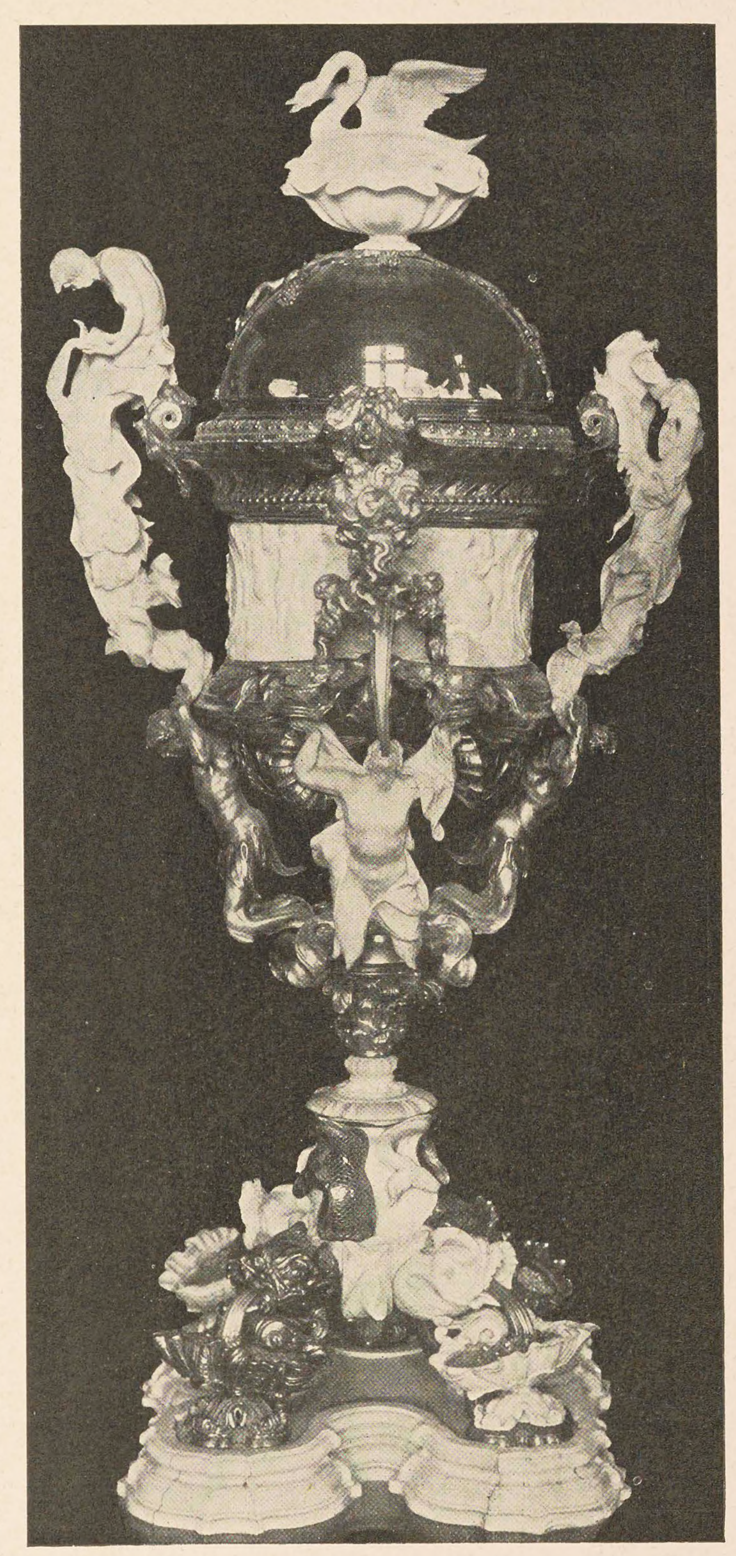


Fig. 93. Prunkvase von M. Berg. Kopenhagen, Rosenborg-Mus.

allerlei Detail, uneingeschränktes Lob bezüglich seiner Auffassung, Zeichnung und Ausführung spenden müssen, durch die es viele ähnliche Werke, vor allem auch die nahe verwandten Arbeiten Dobbermanns, weit in Schatten stellt.

Doch nicht allein an der ehemaligen Stätte seiner Wirksamkeit, sondern auch in verschiedenen Sammlungen des Auslandes kann man die Kunst dieses trefflichen Meisters bewundern. So befinden sich z. B. im Kaiserlichen Hofmuseum zu



Fig. 94. Madonna mit dem Kinde, von M. Berg. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

Wien zwei bezeichnete Reliefs seiner Hand, eine Grablegung Christi und eine Madonna mit dem Kinde[1]) (Fig. 94), von denen jenes mit direkter Benutzung von Motiven aus Raphaels Grablegung, dieses unter offenbarer Anlehnung an italienische Meister in der Art eines Dolce oder Parmeggianino entstanden ist. Charakteristisch für beide aber ist eine merkwürdig dünne Bearbeitung der fast durchscheinend wirkenden Platte, von der sich das Relief, wie z. B. bei seiner Madonnendarstellung, ausserordentlich zart und weich, bei fast völlig verschwimmenden Umrissen, abhebt. Einen etwas anderen Charakter zeigen dagegen zwei kleine, dem Königl. Museum zu Kassel gehörige Reliefs (No. 31, 32), die zwar unbezeichnet sind, aber nach alter, gut verbürgter Ueberlieferung ebenfalls für Werke des Künstlers gelten. Auch bei diesen beiden, überaus fein und zierlich ausgeführten Werken, von denen das eine „Venus mit den Waffen des Aeneas“, das andere „Venus und Adonis“ darstellt, ist, ähnlich wie bei jenen Wiener Reliefs, der Hintergrund der Platte durchscheinend gearbeitet; das Relief hingegen ist ein starkes, fast vollrundes Hochrelief, bei dem gewisse Partien, insbesondere das den Baumstamm umziehende Ranken- und Blattwerk, völlig frei herausgearbeitet sind.

Auf Grund dieser eigenartigen Reliefbehandlung, zugleich aber auch wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft glaube ich ferner auch zwei andere Reliefs, von denen sich das eine mit einem Bacchanale im Louvre[2]), das andere, eine Madonna mit dem Kinde und dem Johannisknaben (Fig. 96), im Bayer. Nationalmuseum zu München befindet, dem Künstler mit Sicherheit zuschreiben zu dürfen. Jenes, berühmt durch den Stich, den die Marquise von Pompadour, in deren Besitz es sich ursprünglich befand, danach gefertigt hat, zeigt uns kosende Nymphen und Satyrn am Fusse zweier Bäume, um die sich Rebengewinde mit Trauben schlingen und in deren Aesten Amoretten und Satyrknaben ihr munteres Spiel treiben. Es ist eine wundervolle, ausserordentlich zarte und delikate Arbeit, die selbst vor Moliniers Augen Gnade findet und rühmend von ihm erwähnt wird. Doch irrt er, wenn er das Werk für eine französische Arbeit hält; denn wie bei jenen Kasseler Reliefs, so sind auch hier einzelne Teile, vor allem wieder Zweige, Blätter und Rebengewinde, völlig vom Hintergrunde

[1]) Ilgs Führer, p. 141, No. 12; p. 164, No. 17.

[2]) Siehe Moliniers Catalogue des ivoires No. 246, wo das Relief abgebildet ist. Eine bessere Abbildung in dessen Werke „Les ivoires“, Tafel 24, 1.



Fig. 95. Verherrlichung Friedrichs IV. von Dänemark. Allegorisches Relief von M. Berg. Kopenhagen, Rosenborg-Museum.

losgelöst. Aber nicht nur dieser Umstand, sondern mehr noch die unmittelbare, sich bis auf alle Einzelheiten erstreckende stilistische Uebereinstimmung aller drei Arbeiten lässt ausser Zweifel, dass auch das Relief des Louvre von keinem anderen als von Magnus Berg gefertigt sein kann. Wenn dem aber so ist, so muss weiter auch jenes Münchener Relief, auf das ich angesichts der beigefügten Abbildung wohl nicht näher einzugehen brauche, von diesem norwegischen Meister herrühren, da es genau dieselben Kennzeichen des Stils und der Reliefbehandlung an sich trägt.



Fig. 96. Madonna mit Kind und Johannisknaben, von M. Berg. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Unter den übrigen nordischen Künstlern, von denen der Schwede Raimund Faltz schon oben erwähnt wurde, ist keiner, der sich auch nur entfernt mit Berg messen könnte. Aelter als er und gleichfalls in Kopenhagen thätig, waren Jakob Jensen Nordmand († 1680), der kleine Schiffsmodelle in Elfenbein fertigte, von denen sich noch einige in der Rosenborg-Sammlung erhalten haben, sowie der sog. Jan Holländer, der uns in einem ebendort bewahrten Elfenbeinbecher mit bacchischer Darstellung ein Werk seiner Hand hinterlassen hat, das allgemein für sein bestes gilt.

Bereits der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehören dagegen die Elfenbeinschnitzer Joergen Christensen Gornaas, der Verfertiger einer 1758 datierten Statuette eines Windspiels im Herzoglichen Museum zu Braunschweig (No. 272), und Lorenz Spengler an, der aus Schaffhausen stammte, 1743 nach Kopenhagen kam und dort als Kunstkammerverwalter 1807 gestorben ist.

Schon früh berühmt als Kunstdrechsler und Elfenbeinschnitzer scheint er als Spezialität Pyramiden und Tempel, mit Reliefs, Rundfiguren, Büsten und Ornamenten in Elfenbein ausgestattet, daneben aber auch Porträtmedaillons in Elfenbein angefertigt zu haben. Mehrere derartige, zum Teil bezeichnete Werke bewahrt wiederum das Rosenborg-Museum, darunter eines, das 1760 zum Andenken an die hundertjährige Feier der königlichen Souveränität vom Künstler angefertigt wurde[1]) und die klassizistische Richtung seiner Kunst in sehr charakteristischer Weise veranschaulicht.

Spanien.

Wir haben in den bisher behandelten Abschnitten diejenigen Länder kennen gelernt, in denen die Elfenbeinplastik während der Barockzeit als ein besonderer Zweig der Kleinkunst eine mehr oder minder bedeutende Rolle spielte. Ohne bestreiten zu wollen, dass sie auch in anderen Teilen Europas noch ausgeübt worden sei, wird man doch behaupten können, dass sie nirgends weiter eine so planmässige und bewusste Pflege gefunden habe, als in den genannten Ländern. So scheint z. B. England keinen einzigen Elfenbeinschnitzer von irgend welcher Bedeutung in jenem Zeitraum hervorgebracht zu haben. Denn diejenigen, die wir im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts meist vorübergehend dort thätig sehen, wie z. B. Francelli, Marchand, Cavalier, J. Chr. L. Lücke, H. Cosyns u. a., waren sämtlich Ausländer der verschiedensten Nationalitäten, die zum Teil vom englischen Hofe dorthin berufen und in seinen Diensten beschäftigt waren.

Etwas anders liegt die Sache in Spanien. Denn für dieses Land, wo sich bekanntlich schon seit dem 16. Jahrhundert die Holzplastik einer grossen Beliebtheit erfreute, darf man mit Wahrscheinlichkeit auch die Ausübung der Elfenbeinskulptur, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, voraussetzen. Allerdings fehlen uns alle bestimmten Nachrichten hierüber, so dass sogar Riaño, einer der besten Kenner der spanischen Kleinplastik, die Ansicht aussprechen konnte, dass alle in Spanien befindlichen Elfenbeinskulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Auslande dorthin gekommen oder wenigstens von ausländischen Künstlern daselbst angefertigt seien. Indessen giebt es doch eine bestimmte Gruppe von Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders Kruzifixe, Heiligenfiguren und Statuetten des Christusknaben als Salvator mundi (Fig. 97), die fast alle mehr oder minder deutliche Spuren von Bemalung und Vergoldung zeigen und deshalb, sowie auf Grund ihres Stils, in dem sich eine gewisse herbe Strenge mit naturalistischen Neigungen paart, als Erzeugnisse der spanischen Elfenbeinschnitzerei angesprochen werden können. Auch erwähnt Davillier[2]) eine weitere eigenartige Gruppe spanischer Elfenbeinarbeiten, nämlich Statuetten von Bettlern aus verschiedenfarbigem Holz, deren Köpfe und Hände aus Elfenbein bestehen. Insbesondere hatte sich der Bildhauer Raymundo Capuz (1665 bis 1743) mit der Herstellung dieser kleinen Arbeiten, die vielleicht die Anregung zu Simon Trogers ähnlichen Arbeiten gegeben haben, befasst, wobei ihm die Bettler in den Strassen Madrids als Modelle dienten, und es in dieser Spezialität zu solcher Berühmtheit gebracht, dass er vom damaligen Prinzen von Asturien zum Hofbildhauer ernannt wurde. Noch heute sollen in Madrid und Valencia einzelne von diesen Statuetten erhalten sein, und der Louvre besitzt u. a. einen elfenbeinenen Frauenkopf (Fig. 98), der, scharf in den Formen und streng im Ausdruck,

[1]) Abgebildet im illustrierten Führer durch die chronologische Sammlung im Schlosse Rosenborg (1896), p. 84.

[2]) Les arts décoratifs en Espagne (1879), p. 66ff.



Fig. 97. Segnender Christusknabe. Spanisch, 17. Jahrhundert.

offenbar zum Einfügen in einen Holzkörper bestimmt war und uns eine treffliche Anschauung von der Kunstweise jenes Meisters zu geben vermag. Auch ein anderer, gleichzeitig lebender Bildhauer derselben Familie, der ebenfalls aus Valencia gebürtige Dominikaner Francisco Capuz, hat sich einen gewissen Ruf

durch seine zierlichen Elfenbeinstatuetten wie durch seine winzigen Figürchen und mikrotechnischen Arbeiten verschafft, und endlich soll auch kein Geringerer als Pedro de Mena, der Schöpfer der berühmten Statue des heil. Franciscus in der Kathedrale von Toledo, in Elfenbein und anderen Materialien gearbeitet haben.[1]) Doch scheint von keinem dieser Künstler ein beglaubigtes Werk erhalten zu sein. Dagegen giebt es in Spanien noch heutigentags eine grosse Menge Elfenbeinskulpturen, die in oft ziemlich bedeutenden Dimensionen und mitunter grellbunt bemalt Madonnen, Heilige u. s. w. darstellen und, wie es scheint, im 17. und 18. Jahrhundert aus den spanischen und portugiesischen Kolonien dahin eingeführt wurden. Es sind durchgängig Arbeiten halbbarbarischen Charakters ohne jeg-

[1]) Dasselbe wird auch von Alonso Cano behauptet. Als sein Werk gilt ein eine der Gazette d. beaux arts XII, p. 305 abgebildete Sebastianstatuette aus der ehemal. Sammlung Thiers.

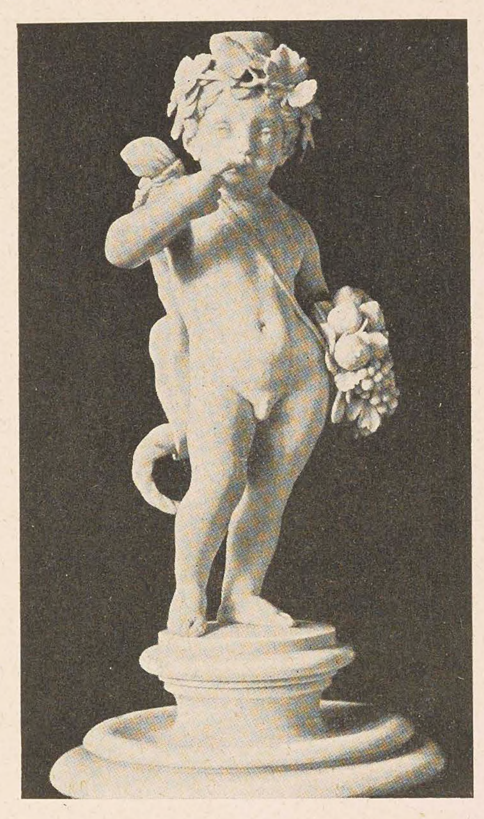


Fig. 99. Dekorative Figur vom Monogrammisten H̆. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

lichen Kunstwert, die eine wenig erfreuliche Seite der Elfenbeinplastik veranschaulichen.

Mit diesem kurzen Hinweis auf die Elfenbeinplastik Spaniens schliessen wir unsere Betrachtung über die Geschichte dieses Kunstzweiges im Zeitalter des Barockstils. Welch' hohe Bedeutung derselbe damals gehabt und welch' wichtige Rolle er im gesamten Kunstschaffen jener Zeit gespielt hat, dürfte, wie ich glaube, aus dieser geschichtlichen Betrachtung ohne weiteres klar geworden sein. Ein Umstand kann aber meines Erachtens nicht unerwähnt bleiben, dass es nämlich nur ein verhältnismässig kleiner Bruchteil sowohl von Künstlernamen wie von Werken war, der hier Erwähnung finden konnte. Wie viele tüchtige, aber unbekannte Künstler müssen neben den genannten noch thätig gewesen sein, und wie



Fig. 98. Frauenkopf im Louvre. Nach Molinier.



Fig. 100. Göttermahl. München, Bayer. Nationalmuseum.

zahlreiche herrliche, aber namenlose Werke sind in unseren Elfenbeinsammlungen noch vorhanden, die im engen Rahmen dieser historischen Betrachtung keinen Raum haben finden können! Es mag genügen, an Meister wie die Monogrammisten M [1]) (Fig. 99), F. H. P. [2]), $ [3]) und A. M. V. C. [4]) oder an Werke wie das in Wien befindliche, eines Faid'herbes nicht unwürdige Relief mit dem „Besuch des Bacchus und der Ceres bei Venus [5])" oder wie die in München aufbewahrten, nicht minder herrlichen Reliefs mit dem Göttermahl (Fig. 100), der Kreuzabnahme und der Marter des heil. Laurentius zu erinnern, um uns diese Lücke unseres Wissens ohne weiteres fühlbar zu machen.

Wahrlich, es war eine überaus reiche und glänzende Blüte, welche die Elfenbeinplastik in jenem knappen Zeitraum von etwa einem Jahrhundert erlebte, eine Blüte, auf die dann allerdings auch ein rasches Absterben und jähes Verwelken folgten. Schon mit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte dieselbe im Wesentlichen ihr Ende erreicht, und es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass, abgesehen von der allgemeinen Geschmackswandlung, vor allem das Porzellan es war, das den ersten Anstoss zum Verfall und allmählichen Niedergang der Elfenbeinplastik gegeben hat. Je mehr dieses neue Material mit seiner für die Klein-

[1]) In Braunschweig (No. 504) und Berlin, Kunstgewerbemuseum.

[2]) Verfertiger eines Kruzifixes im Illustr. Katalog der Ausstellung kirchl. Kunstgegenstände zu Wien 1887, No. 975.

[3]) In Braunschweig No. 309.

[4]) In der ehemaligen Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt, No. 4.

[5]) Eine vortreffliche Abbildung u. a. in J. von Schlossers Album der kunstindustriellen Sammlung (1901), Tafel 44.

plastik so vorzüglich geeigneten und leicht zu bearbeitenden Masse, die zudem auch die Verwendung der Farbe im weitesten Umfange gestattete, im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Liebling der Mode wurde, um so mehr nahm die Vorliebe für das Elfenbein als Kunstmaterial ab. So blieb dasselbe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast allein auf jene Spielereien und kunstgewerblichen Kleinigkeiten beschränkt, in die wir überall die jetzt mehr durch virtuose Handwerker als wirkliche Künstler vertretene Elfenbeinplastik ausarten sehen. Liessen schon einzelne figürliche Arbeiten, wie z. B. jene Zigeuner- und Bettlerfiguren in Simon Trogers Art oder gewisse, im Wetteifer mit der Porzellanplastik entstandene kokette Modefigürchen auf ein bedenkliches Sinken des Geschmacks und Kunstverständnisses schliessen, so sind es doch vor allem jene mikrotechnischen Kunststückchen und andere ähnliche Dinge, wie sie die Italiener Bonzanigo und Salviati, die Niederländer Geuns und Hagar sowie die Brüder Hess, Klammert, M. Hammer u. a. in Deutschland fertigten, die deutlich zeigen, bis zu welchem Grade der Stil- und Geschmacklosigkeit, über die auch die virtuoseste Technik nicht hinwegzutäuschen vermag, die Elfenbeinplastik damals gesunken war. Ungleich erfreulicher sind dagegen jene zahlreichen Gegenstände praktischen Gebrauchs, die, wie es scheint, zumeist in Dieppe, aber auch an anderen Orten, angefertigt wurden: jene Stockgriffe, Fächergestelle (Piccardie), Schiffchen zu sog. Frivolitätenarbeiten, Dosen, Tabatièren, Etuis, Tabaksraspeln (rapes à tabac) (Fig. 101) und jenes mannigfache andere Kleingerät, das, zum Teil mit zierlicher und spitzenartig durchbrochener, zum Teil mit erhabener Arbeit hübsch verziert, uns die letzte Phase der Elfenbeinschnitzkunst während der Barockzeit in charakteristischer Weise vor Augen führt.



Fig. 101. Tabaksreiben. Frankreich, 18. Jahrhundert.

III. Die Elfenbeinplastik im 19. Jahrhundert.

In der am Schlusse des vorigen Abschnittes geschilderten Gestalt ging die Elfenbeinplastik auf das 19. Jahrhundert über. Viele der dort behandelten Künstler ragen ja mit ihren, zum Teil zahlreichen Schülern und Nachahmern schon tief in das neue Jahrhundert hinein. So sehen wir zunächst in Italien eine grosse Schar von Schülern und Enkelschülern Bonzanigos thätig, die zum Teil bis an die unmittelbare Gegenwart heranreichen. Die tüchtigsten unter ihnen sind Marchino di Campertogno, von dem die ehemalige Rothschildsche Sammlung in Frankfurt zwei Hochreliefs mythologischen Inhalts besass (No. 56/57), ferner Colombo, Migliara, Canaveri, der jüngere Marchino und Tanadei, der 1829 im Pariser Salon ein Elfenbeinbildnis des Kaisers Alexander von Russland ausgestellt hatte. In Frankreich ist es vor allem wieder die Schule von Dieppe, die die alten Traditionen, so gut es geht, aufrecht zu erhalten sucht und die in verschiedenen Familien heimische Kunst der Elfenbeinschnitzerei ohne Unterbrechung in das 19. Jahrhundert hinüberleitet. Auch hier begegnen uns zahlreiche Namen, von denen, soweit sie nicht schon oben erwähnt wurden, noch die folgenden kurz genannt seien. Buisson mit seinen zahlreichen Schülern, sowie Flammand und Thomas père aus der älteren Generation; Bignard Graillon und Sohn, der jüngere Blard, Brunel, Carpentier, Colette, Delahayes, Despoilly, Heu, Ouin, Ouvrier, Sac-Epée, Saillot, der jüngere Thomas, Haenique, Meugniot u. a., die der jüngeren Generation angehören und meist auf den grossen Pariser Ausstellungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, aber auch sonst noch durch einzelne bessere Werke bekannt geworden sind. So besitzt z. B. der Louvre von dem zuletzt genannten Meugniot, einem Schüler Belletestes, die Statuette eines sterbenden Greises aus dem Jahre 1829[1]), eine vortreffliche Studie nach dem Leben. Im übrigen aber waren es, besonders in den 50er Jahren, vorzugsweise Broschen, Figürchen und Heiligenbildchen, die dort für den Handel angefertigt wurden, falls sich nicht dieser oder jener geschicktere Künstler auf das einträglichere Geschäft der Herstellung von Elfenbeinarbeiten im Stil vergangener Epochen verlegte, die dann als Fälschungen weit verbreitet, aber freilich auch bald als solche erkannt wurden.

Inzwischen waren aber viele und zwar gerade die tüchtigeren Künstler aus Mangel an Verdienst und künstlerischer Anregung von Dieppe nach Paris übergesiedelt. Auch hier und an einigen anderen Orten Frankreichs gab es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch einzelne, die sich gelegentlich mit der stark zurückgedrängten Kunst der Elfenbeinschnitzerei beschäftigten, so z. B. James Pradier († 1852), der Schöpfer vieler Elfenbein-

[1]) Vgl. Molinier, Catalogue No. 243.

figuren, an denen allerdings oft auch noch andere Hände beteiligt waren, ferner Desrieux, der Urheber verschiedener Elfenbeinmedaillonbildnisse in der Art G. Pozzo's, sodann der Bildhauer August Barre, der u. a. eine reizende Statuette der Schauspielerin Rachel fertigte, weiter Douhault-Wieland, der im Anfang des Jahrhunderts als Juwelier in Paris arbeitete, daneben aber auch in Elfenbein, besonders kleine Büsten, schnitzte, und endlich Froment-Meurice, der bedeutendste Vertreter der Pariser Goldschmiedekunst aus jener Zeit († 1855), der u. a. die hier abgebildete schöne Gruppe „Die Toilette der Venus" aus Elfenbein und Silber schuf (Fig. 102), sowie F. Ch. Simart († 1857), berühmt als Urheber einer im Auftrage des Herzogs von Luynes ausgeführten, drei Meter hohen, chryselefantinen Minerva, die, als Wiederherstellungsversuch des Pheidiasischen Werkes, auf der Weltausstellung von 1855 das lebhafte Interesse der Künstler und Altertumsfreunde erregte.

Neben diesen gab es wieder andere, die, wie z. B. der schon genannte Desrieux und Dournès aus Toulouse, im Stile älterer Kunstepochen, oft direkt zu Fälschungszwecken arbeiteten, und endlich noch eine grosse Schar im Dienste des Kunsthandwerks thätiger Elfenbeinarbeiter, die jene zahllosen kleinen Gebrauchsgegenstände mannigfachster Art, von denen schon wiederholt die Rede war, schlecht und recht fertigten.

Aehnlich ist das Bild, das uns die Kunst der Elfenbeinschnitzerei in Deutschland bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein zeigt. Auch hier war dieselbe zwar nicht ganz erloschen, wohl aber zu einer Bedeutungslosigkeit im gesamten Kunstschaffen herabgedrückt, aus der sie auch jene wenigen nicht zu erheben vermochten, die sich ihr noch mit einer gewissen Eigenart widmeten. Zu ihnen gehörte u. a. eine kleine, in Berlin ansässige Gruppe von Elfenbeinschnitzern, von denen die Namen G. Gerber, J. G. Walpurger und F. Boy genannt sein mögen. Ersterer lebte um 1830 und scheint vorzugsweise Medaillonbildnisse in Elfenbein angefertigt zu haben; von Walpurger aber befand sich nach Kuglers Angabe in der Berliner Kunstkammer eine Statuette Friedrichs des Grossen mit den beiden Windspielen, die jener 1824, offenbar nach der bekannten Gruppe G. Schadows, geschnitzt hatte. Vom Bildhauer F. Boy († 1880) endlich rührt u. a. ein lebenswahres Büstchen G. Schadows her (Fig. 103), das sich jetzt im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindet (No. 773). Neben diesen und einigen, in Süddeutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts thätigen Elfenbeinschnitzern, von denen nur C. F. Maurer in Augsburg, Michael Hammer in Nürnberg, M. Hartmann in München und die Brüder Adam und Conrad Hahn in Schweinfurt kurz erwähnt seien, ver-

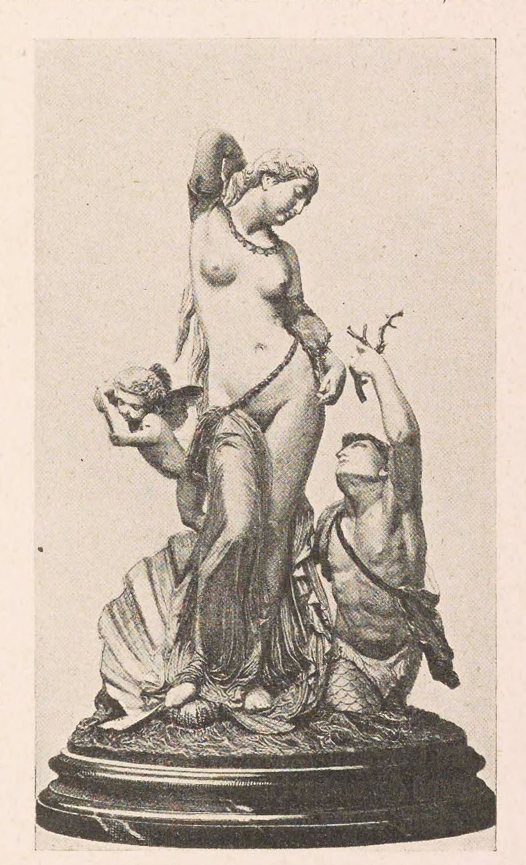


Fig. 102. Die Toilette der Venus. Gruppe von Froment-Meurice.
Nach: Gazette d. beaux arts.

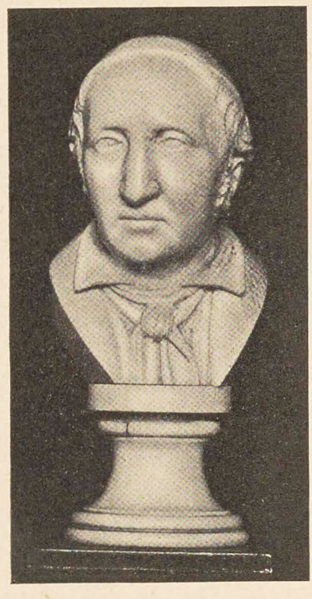


Fig. 103. G. Schadow von F. Boy.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

dient vielleicht allein noch der in Meiningen thätige Lebrecht Wilhelm Schulz (1774—1864) genannt zu werden, von dessen Hand sich noch eine Reihe von Werken im Berliner Kunstgewerbe-Museum, im Grünen Gewölbe, in der Bibliothek zu Weimar u. s. w. erhalten hat. Ausser einigen mehr untergeordneten Gegenständen, wie mit Reliefschnitzerei verzierten Leuchtern, Pulverhörnern, Dosen u. a., sind es hauptsächlich einige mit Jagdscenen geschmückte Becher (Dresden No. 229ee) und mehrere für kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefässe, wie ein Humpen, ein Kelch und eine grosse Abendmahlskanne (Berlin), die mit Schmuck zwar etwas überladen erscheinen und eine etwas ängstliche Behandlung im Detail zeigen, sonst aber mit Sorgfalt und einem für jene Zeit bemerkenswerten Geschmack gearbeitet sind.

Im Uebrigen waren es in Deutschland während der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor allem zwei Orte, an denen die Elfenbeinschnitzerei in grösserem Umfange, aber auch bei fast fabrikmässigem Betrieb ausgeübt wurde, nämlich Geislingen in Württemberg, von dessen Elfenbeinindustrie, der ältesten in ganz Deutschland, schon oben einmal die Rede war, und Erbach im Odenwald.[1]) An beiden Orten wurde damals und wird bis zum heutigen Tage die Elfenbeinschnitzerei zum Teil in Werkstätten unter Leitung tüchtiger Meister, zum Teil auch von Heimarbeitern als Hausindustrie, und zwar im Wesentlichen nach den gleichen Grundsätzen, aber unter örtlich verschiedenen sozialen Bedingungen betrieben.

In Geislingen sind es besonders kleine Möbel, Puppenstubeneinrichtungen und Nippes aller Art, die von jeher eine beliebte und gewinnbringende Spezialität der dortigen Elfenbeinschnitzkunst bildeten, ferner aber auch besser bezahlte Arbeiten von höherem Wert, wie Gefässe, Figuren u. s. w., hervorgegangen aus den Werkstätten von Meistern, wie den Brüdern Kauzmann, Weber, Steif, Strobel, Seibert, Lenz u. a., die ihre Kunstfertigkeit in erster Linie der Jahrhunderte alten heimischen Tradition, daneben aber dem dort stets gepflogenen unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum und den dadurch empfangenen Anregungen verdanken.

Beides fehlt der Erbacher Elfenbeinschnitzerei, die als Kunst erst eine verhältnismässig kurze Vergangenheit hat und zudem auch in der ersten Zeit ihres Bestehens fast nur für den Zwischenhandel zu arbeiten pflegte. Zwar scheinen die Anfänge der dortigen Industrie noch in das 18. Jahrhundert zurückzureichen, aber erst seit den 40er, bezw. 50er Jahren des folgenden Jahrhunderts kann von einer wirklichen Kunst der Elfenbeinschnitzerei und ihrer geschäftlichen Ausbeutung im weiteren Umfange gesprochen werden. In Michelstadt bei Erbach und am letzteren Orte selbst waren es die Brüder Arzt, die als Kunstdreher sich zuerst in diesem neuen Erwerbszweig versuchten, und die „Graveure“ E. Kehrer, Meyenschein und Freudenberger, die als die ersten

[1]) Vgl. Somborn, Die Elfenbein- und Beinschnitzerei unter besonderer Berücksichtigung ihrer Lage in Erbach i. O. und in Geislingen, Heidelberger Inaugural-Dissertation 1899.

selbständigen Elfenbeinschnitzer dort thätig waren. Motive ihrer Schnitzereien waren anfänglich nur Tierstücke, wobei das Elfenbein oft in stilwidrigster Weise nach Art des Hirschhorns gebräunt wurde. Nachdem aber gegen Ende der 50er Jahre an Stelle der Stöcke, Pfeifen, Leuchter, Tintenfässer u. dergl., die bis dahin fast allein angefertigt wurden, auch schon Schmuckgegenstände getreten waren, ging man seit der Mitte der 60er Jahre mehr und mehr von jener stilwidrigen Behandlung des Elfenbeins ab und zur Bearbeitung des Materials in seiner ursprünglichen Reinheit über. Damals wurden, hauptsächlich für den Export, Tierbroschen und Schirmgriffe gefertigt, denen in den 70er Jahren Fächer, Manschettenknöpfe sowie, als eine Besonderheit für den ländlichen Gebrauch, Haussegen und Uhrzeiger, die letzteren meist für die Uhrenindustrie des Schwarzwaldes bestimmt, folgten. Gegen Ende der 70er Jahre brach dann mit dem Aufkommen der weit verbreiteten Blumenmuster, unter denen die von J. Hartmann geschaffenen Broschen in Gestalt von Rosen besonders beliebt waren, die in geschäftlicher Hinsicht glänzendste Periode für die Erbacher Elfenbeinindustrie an, in der ausser den mannigfachsten Gebrauchs- und Toilettegegenständen allerlei kunstgewerbliche Sachen sowie auch Figuren und Reliefs angefertigt wurden. Bedingt durch ungünstige politische Konjunkturen und auswärtige Konkurrenz, mehr aber noch durch den Wechsel der Mode lösten auch hier Aufschwung, Stillstand und Niedergang in unaufhörlichem Wechsel einander ab. Einen einträglichen und gangbaren Artikel bilden seit den 90er Jahren kleine Broschen in Form von zum Teil natürlich gefärbten Gänseblümchen, Stiefmütterchen, Schneeglöckchen u. s. w., die als bescheidene Schmuckstücke sich besonders in den unteren Volksklassen bis zum heutigen Tage einer grossen Beliebtheit erfreuen.

Erst neuerdings hat man sich dort auch wieder mehr und mit Erfolg der figürlichen Elfenbeinschnitzerei zugewandt und angefangen, ähnlich wie in Geislingen, ausser Arbeiten kunstgewerblicher Art, wie Kassetten, Uhren, Broschen in Verbindung mit Gold und Silber u. s. w., auch Humpen und Pokale, allerlei Nippes, besonders Amoretten und Tierfiguren (Trautmann), sowie andere Dinge von höherem Kunstwert anzufertigen. Dieser erfreuliche Umschwung wird wohl zunächst dem günstigen Einfluss zu verdanken sein, den die 1891 durch die Hessische Regierung dort begründete kunstgewerbliche Fachschule ausgeübt hat, in deren Werkstätten



Fig. 104. Jagdpokal von F. Hartmann-Erbach.

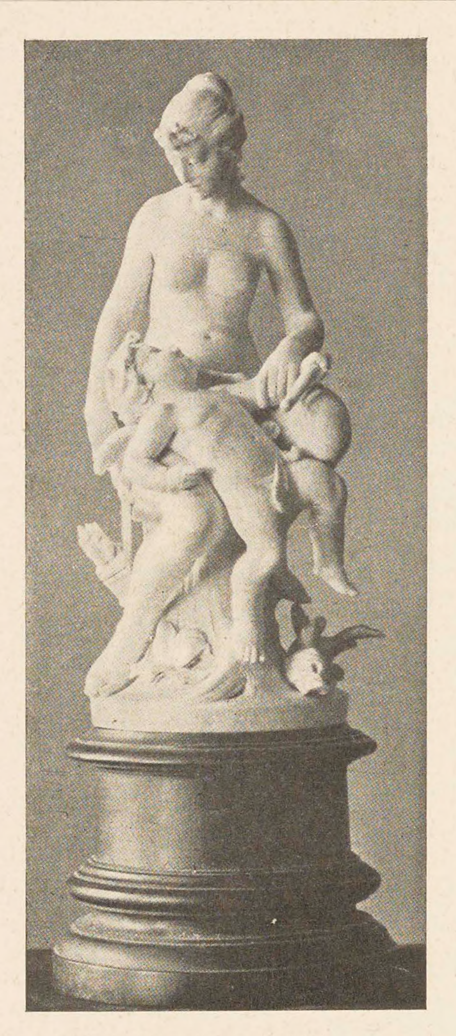


Fig. 105. Venus und Amor.
Von O. Glenz-Erbach.

u. a. auch die Kunst der Elfenbeinschnitzerei theoretisch wie praktisch gelehrt und betrieben wird. Daneben aber war es eine Reihe tüchtiger Meister, wie F. Hartmann (Fig. 104) († 1898)[1], Göring, Ph. Willmann, O. Glenz (Fig. 105), Trautmann u. a., die seit jener Zeit dort thätig sind und durch ihr Wirken wohl am meisten zum künstlerischen Aufschwung der Erbacher Elfenbeinschnitzerei beigetragen haben.[2])

Einen bemerkenswerten Fortschritt zeigten schon die Werke, die einige von ihnen zu der, im November 1892 im Kunstgewerbemuseum zu Dresden veranstalteten Ausstellung von älteren und modernen Elfenbeinarbeiten eingesandt hatten.

Diese Ausstellung, die vor allem den Zweck hatte, durch offene Klarlegung der in der Elfenbeinschnitzerei obwaltenden Missstände zur Hebung dieses Kunstzweigs beizutragen, bezeichnet überhaupt einen Wendepunkt in der Entwickelung der modernen Elfenbeinplastik; denn wenn sie auch als erster derartiger Versuch naturgemäss noch manche Lücken aufzuweisen hatte, so darf sie doch das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, das Publikum auf diesen, so lange vernachlässigten Kunstzweig wieder hingewiesen und den ausübenden Künstlern Anregung und Belehrung nach jeder Richtung hin gegeben zu haben. Wie bei allen solchen Erstlingsunternehmungen war natürlich auch hier Treffliches mit Mittelmässigem und Schlechtem vereint, aber jenes überwog doch schon in solchem Masse, dass man an Arbeiten, wie die von Glenz, dem bedeutendsten der gegenwärtig in Erbach thätigen Künstler, Göring und Willmann daselbst, Schubö in Offenbach, Ed. Herrlinger, Starke & Weinrebe[3]) in Dresden, C. A. H. Schulz, L. Barillot, A. Lewin nnd Fr. Rosenstiel in Berlin, Gebrüder Kauzmann[4]) in Geislingen u. a. stets mit Freude zurückdenken wird. Manche jener fein durchgebildeten, reizvollen Amo-

[1]) Einen Pokal mit Hirschen und Rokokoornamenten besitzt das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. Andere Arbeiten von H. waren ein Hausaltar in Elfenbein und Holz mit dem Elfenbeinschnitzwerk der Kreuzabnahme nach Rubens; ferner die Figuren der neun Musen, eine Uhr, andere Pokale u. s. w.

[2]) Vgl. „Vom Fels zum Meer", 19. Jahrgang, 7. Heft, p. 318f. und die dort abgebildeten Werke von einigen dieser Meister.

[3]) Schirmgriffe von beiden abgebildet: Sächsische Gewerbezeitung 1893.

[4]) Ein Pokal in Elfenbein und Gold, nach einem Entwurf von H. Peter in Geislingen von Gebr. Kauzmann ausgeführt, ist abgebildet: Sächsische Gewerbezeitung 1893, Bl. 16.

retten von Glenz, Kauzmann u. a. oder einzelne Gruppen und Figuren von Herrlinger (Fig. 106) und Schubö oder die in Trogermanier aus Holz und Elfenbein sowie die aus zum Teil gefärbtem Elfenbein und Metall gebildeten Statuetten von Schulz und Barillot[1]) oder endlich Arbeiten wie jene frisch aus dem Leben geschöpfte und mit künstlerischem Feingefühl durchgeführte Gruppe einer Frau mit ihren beiden Kindern („Heimatlos"), ein Werk des Bildhauers A. Lewin, dürften auch heute noch überall mit Ehren bestehen.

Manchem der hier genannten Künstler und Leiter von kunstgewerblichen Werkstätten begegnete man später wieder bei anderen ähnlichen Veranstaltungen; so vor allem bei der im Januar 1894 vom Verein für deutsches Kunstgewerbe im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin im Anschluss an einen Fachabend veranstalteten Ausstellung von Elfenbeinarbeiten, wo ausser den bekannten Ateliers und Lagern von Ebell, C. A. Schulz, Fr. Rosenstiel, Pächter, E. Linke und Hirschwald, deren meist rundplastische Arbeiten, besonders Amoretten, Herren und Damen in Rokokotracht u. a. m., vielfache Anlehnung an ältere Stilrichtungen zeigten, vor allem wieder die in ganz modern gehaltenen Kindergruppen des genannten A. Lewin-Funcke sowie die Statuetten des Wiener Bildhauers Pendl grossen Beifall fanden. Solche und ähnliche Arbeiten lieferten zwar den Beweis, dass die kunstgewerblichen Reformbestrebungen der vorhergehenden Jahrzehnte auch auf die künstlerische Bearbeitung des Elfenbeins nicht ohne Einfluss geblieben waren, aber dieser Aufschwung reichte noch lange nicht an die Vollendung der Arbeit und jene Vorliebe heran, die vergangene Jahrhunderte dem Elfenbein hatten zu Teil werden lassen.

Erst seit allerjüngster Zeit kann wieder von einer wirklich künstlerischen Erneuerung der Elfenbeinplastik gesprochen werden. Der Anstoss dazu ging indessen nicht von Deutschland, sondern von einem anderen Lande aus. In Belgien nämlich war es, wo man seit 1894, wohl in Erinnerung an die stolzen Traditionen des 17. Jahrhunderts, mit wachsendem Erfolg versucht hat, die Elfenbeinplastik wieder in grösserem Umfange sowie nach rein künstlerischen Grundsätzen zu pflegen und dadurch von neuem zu einem, den hochbedeutenden Leistungen der dor-

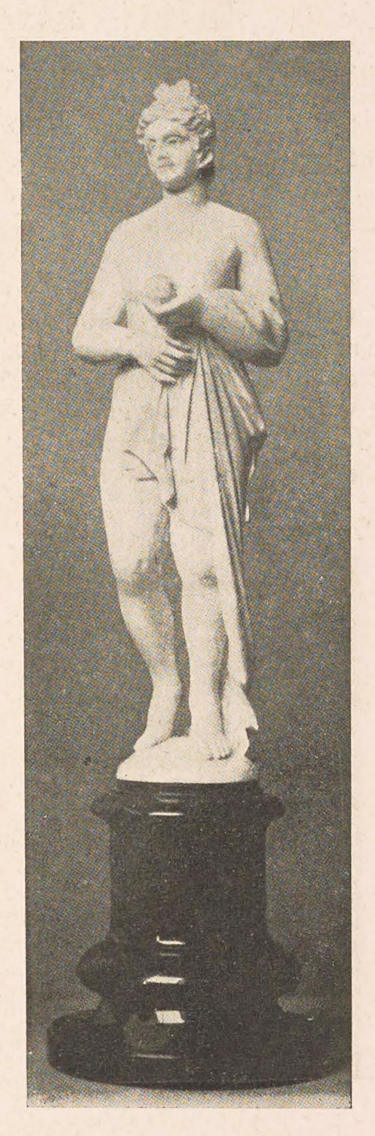


Fig. 106. Venus von E. Herrlinger-Dresden.

[1]) Eine Gruppe dieses Künstlers: „Pan und Nymphe", aus Bronze und Elfenbein, erhielt auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 die silberne Staatsmedaille.

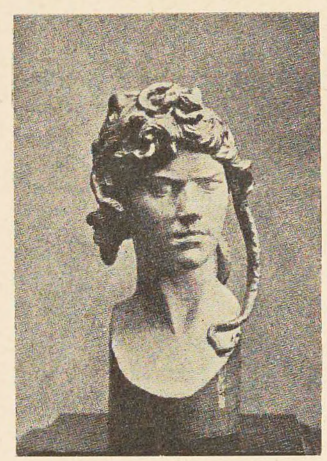




Fig. 107. Psyche, Medusa und Pallas. Arbeiten von De Vigne, Vinçotte und Dillens. Nach Wauters.

tigen Bildhauerkunst ebenbürtigen Zweig der Kleinplastik zu machen.

Ein äusserer Umstand kam diesen Bestrebungen günstig entgegen. Anlässlich der 1894 zu Antwerpen veranstalteten Weltausstellung hatte nämlich die unter König Leopold II. stehende Kongoregierung, um die Kunst der Elfenbeinschnitzerei Belgiens in möglichst würdiger Weise vorzuführen, nicht nur einen Wettbewerb für Elfenbeinschnitzer ausgeschrieben, sondern auch den tüchtigsten Bildhauern Belgiens das nötige Elfenbeinmaterial unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Durch dieses Entgegenkommen war aber ein wesentliches Hindernis für eine regere Beteiligung von vornherein beseitigt, und so kam es, dass 14 namhafte Künstler, nämlich de Vigne, Vinçotte, Dillens, Samuel, Craco, Lagae, de Rudder, de Tombay, Dupont, Jespers, Lefever, Watson, van Beurden und Wolfers mit im ganzen 21 Werken (Fig. 107, 108, 109), Büsten und Figuren,



Fig. 108. „Allegretto“ von J. Dillens. Nach Wauters.

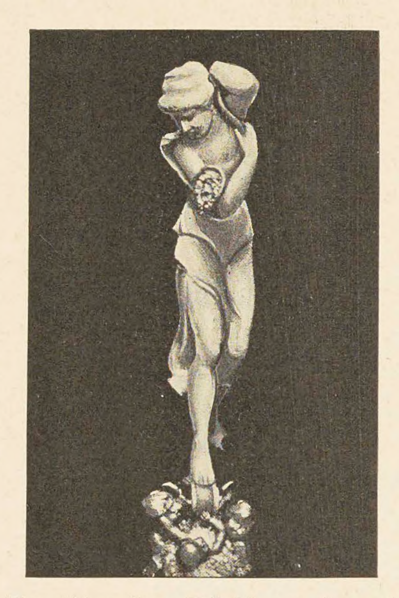


Fig. 109. „Das Glück“ von Samuel. Nach Wauters.

bei denen auch zum Teil schon Gold und Silber neben dem Elfenbein Verwendung gefunden hatte, auf jener Ausstellung vertreten waren. Auf ihre Werke, von denen einige in Abbildungen beigegeben sind, kann hier nicht näher eingegangen werden; es mag genügen, darauf hinzuweisen, dass hier seit langem zum ersten Male wieder



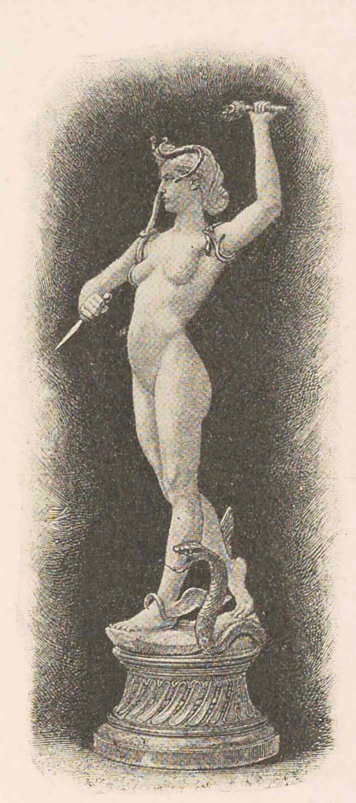


Fig. 110. „Furie" von J. Geleyn.

wirkliche Kunst in der Elfenbeinplastik von wirklichen Künstlern geboten wurde.

Auf diesem Wege schritt Belgien rüstig und, wie die drei Jahre später stattgehabte Brüsseler Weltausstellung glänzend dargethan hat, erfolgreich weiter[1]. Hier waren es bereits nicht weniger als 40 Bildhauer, an ihrer Spitze Meister wie Konstantin Meunier und Charles van der Stappen, die etwa 80 Werke zur Schau gestellt hatten, reich und mannigfaltig nicht allein nach ihrer gegenständlichen Seite, sondern auch vor Allem nach ihrer künstlerischen Durchführung und Technik. Von tüchtigen Arbeiten kunstgewerblichen Charakters, wie Truhen, Fächern, Schmuckkästchen, Broschen, Uhren, Kandelabern, Rahmen u. s. w., die hauptsächlich von F. Dubois und A. G. Overes herrührten, abgesehen, waren es hauptsächlich Werke der Rundplastik, Gruppen und Statuetten, die in grosser Zahl alle nur möglichen Gegenstände behandelten. Religiöse Bildwerke, wie z. B. Meuniers ausdrucksvolles, wenn auch ein wenig manieriertes Kruzifix, A. des Enfans' an eine Säule gefesselter Christus und betende Maria, A. de Tombays zwar etwas stark naturalistischer, aber gross empfundener Christus im Grabe, van Beurdens heiliger Sebastian u. a. wechselten mit mythologisch-allegorischen Figuren, von

[1]) Vergl. über die Elfenbeinplastik auf dieser Ausstellung: D. Joseph in der Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. VIII, p. 281 ff.

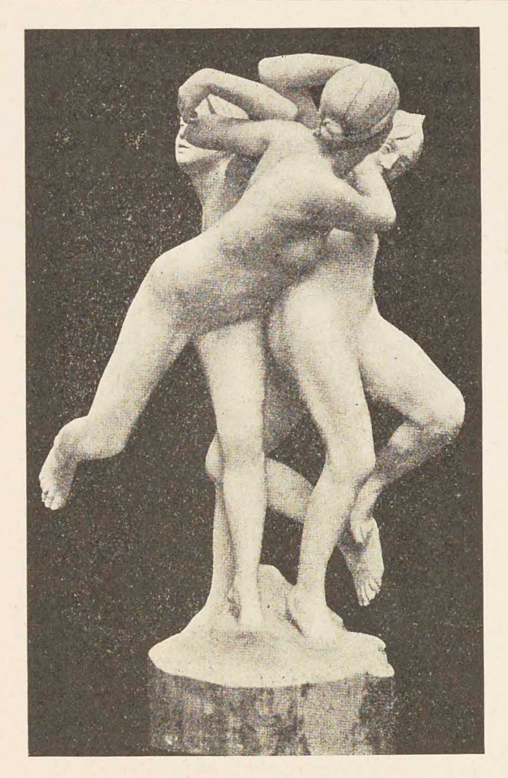


Fig. 111. „Venusberg“ von E. Rombaux.

denen ich nur das entzückende Psycheköpfchen von P. de Vigne, das zierliche, von J. Dupon gefertigte Figürchen einer Diana, J. Geleyns Furie (Fig. 110), G. de Vreux anmutige Aphrodite-Chrysis, die reizvolle Gruppe, ,,Amor von Psyche entwaffnet“ von E. Jespers, sowie endlich die in wildem bacchantischen Reigen sich tummelnden Frauen („Venusberg“) von E. Rombaux (Fig. 111) nenne. Dazu kamen allerlei Idealgestalten, wie z. B. eine aus den Fängen eines molluskenartigen Geschöpfes ins Unendliche („vers l'infini“) emporstrebende weibliche Figur von P. Braecke oder der Frühlingstraum M. de Mathelins oder J. Dillens ,,Genius mit Lilie“ und E. Lefevers ,,Jungfrau mit Lilie“ oder die elegant bewegten Gestalten eines Schlangenbeschwörers und seines weiblichen Seitenstücks von Strymans, bezw. J. Weyn u. s. w. Endlich fehlten auch Büsten, darunter diejenige König Leopold II. von J. Weyn, sowie frisch aus dem Leben gegriffene Darstellungen nicht, von denen G. Charliers palermitaner Wasserträger, Comeins vlämisches Milchmädchen und H. le Roys Mädchen mit Zicklein an erster Stelle genannt seien.

Ebenso mannigfaltig wie die Stoffgebiete, denen die Motive entnommen, waren auch die Materialen, die bei diesen fast durchgängig künstlerisch fein ausgeführten Werken Anwendung gefunden hatten. Verhältnissmässig selten begegnete das Elfenbein allein; meist waren noch andere Stoffe wie Gold, (vergoldetes) Silber, Bronze, Holz, zuweilen auch Onyx hinzugetreten, die, miteinander zu einer glänzenden, aber harmonischen Gesamtwirkung vereinigt, uns das technische Können dieser Künstler und ihr feines Verständnis für die eigentümliche Schönheit eines jeden Materials im hellsten Lichte zeigten. Ein besonders charakteristisches Beispiel ist die wundervolle Sphinxbüste (Fig. 112) („Sphinx mystérieux“) Ch. van der Stappens, die neben einem zweiten Werk des Künstlers, einer ,,Besiegerin des Bösen“ (Fig. 113), zu den technisch reifsten und künstlerisch bedeutsamsten



Fig. 112.
Sphinxbüste von Chr. van der Stappen.

Werken der ganzen Ausstellung gehörte und wohl am besten eine Vorstellung von der chryselefantinen Kunst eines Pheidias zu geben vermochte, da bei diesem Werk, von einer gewissen Grösse der Auffassung und dem ungewöhnlichen Massstab abgesehen, die Verwendung von Elfenbein, Gold und Silber am klarsten und stilgemässesten durchgeführt war. Van der Stappen wäre überhaupt der berufenste Künstler, die alte Goldelfenbeintechnik wieder zu neuem Leben zu erwecken, vorausgesetzt, dass er sie auf die Kleinplastik beschränkt und nicht auch, was sein letztes Ziel zu sein scheint, auf lebensgrosse oder gar überlebensgrosse Bildwerke in der Art der Alten zu übertragen versucht. Von diesem künstlerischen Missgriff haben sich die belgischen Elfenbeinschnitzer bisher noch mit Geschick ferngehalten, indem sie das Elfenbein auch heute noch fast nur zu Werken der Kleinplastik verwenden, seien es nun figürliche Skulpturen von selbständigem Wert in der Art der obengenannten oder solche in Verbindung mit Gegenständen, die bestimmten Gebrauchszwecken dienen. Und auch für diese Gruppe von Werken besitzen wir in den Arbeiten der Frau E. Beetz in Brüssel, Kämmen mit zarten, skizzenhaft gehaltenen Flachreliefs [1]), sowie des schon erwähnten Ph. Wolfers, in dessen Atelier kürzlich u. a. ein entzückendes Beleuchtungsgerät „Juno" in Elfenbein, vergoldetem Silber, Marmor, Email und Edelsteinen für die Turiner Ausstellung hergestellt wurde [2]), vor allem aber in den wundervollen Fächern und Leuchtern F. Hoosemans in Brüssel ausgezeichnete und charakteristische Beispiele. Die beiden schönen Leuchter im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Fig. 114, 115), die dieser Künstler nach Modellen von Rombaux aus Elfenbein in Verbindung mit teilweise vergoldetem Silber und gelbem Onyx fertigte, weisen deutlich den Weg, auf dem das Elfenbein noch heute zu neuen und reizvollen Wirkungen gebracht werden kann.

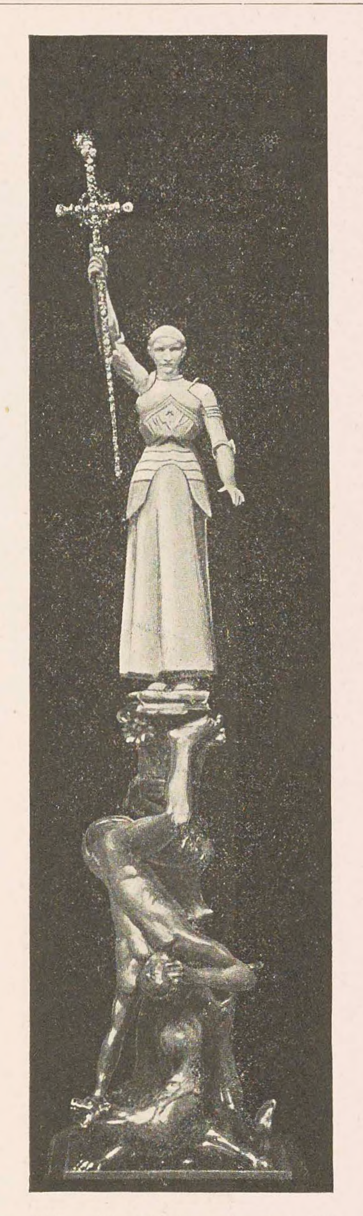


Fig. 113. Die Besiegerin des Bösen.
Von Ch. van der Stappen.

Es war zu erwarten, dass das entschiedene und erfolgreiche Wirken dieser belgischen Künstler auf dem Gebiete der Elfenbeinplastik nicht unbemerkt vorübergehen, sondern auch anderwärts bald Nachfolge finden würde. Schon früher hatten einzelne französische Künstler

[1]) Abbildungen davon in: Dekorat. Kunst III, Heft 4, p. 147.

[2]) Abgeb. Kunst und Kunsthandwerk V, p. 439.

ähnliche Werke wie jene Belgier hervorgebracht. So hatte ausser Froment-Meurice und Simart, die schon oben erwähnt wurden, Auguste Moreau-Vauthier, einer der tüchtigsten Vertreter der modernen französischen Elfenbeinplastik († 1893), der schon seit den 50er Jahren wiederholt auf Ausstellungen mit solchen Werken hervorgetreten war, im Salon von 1881 die chryselefantine Statuette einer Fortuna und 1885 ein ähnliches Figürchen, nämlich eine Personifikation der Malerei, ausgestellt, das allgemeines Entzücken erregte. Auch ein 1889 entstandenes weiteres Werk des Künstlers, eine Büste, die er aus einem Elefantenzahn von kolossaler Grösse schnitzte und vom Goldschmied Falize mit einem vergoldeten Panzer und Helm versehen liess, gehörte zu seinen hervorragendsten und schönsten Werken dieser Art, die seine Schüler Brisevin und Scalliet, der u. a. eine



Fig. 114. Leuchter aus Elfenbein und Silber von F. Hoosemans.
Berlin, Königliches Kunstgewerbemuseum.

Phryne aus Elfenbein und Silber schuf, mit Geschick und Erfolg nachahmten.

Den Arbeiten dieser Künstler vollkommen ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, ist die hübsche Statuette einer „Pandora“ (Fig. 116), die Vever auf der Ausstellung von 1889 zur Schau gestellt hatte. In vollendeter Weise zeigt dieses, aus Elfenbein in Verbindung mit Gold, Email und edlen Steinen hergestellte anmutige Werkchen, welch’ wichtige Rolle dem Elfenbein auch in der Kunst des Goldschmieds in Zukunft noch vorbehalten ist. Denn wie sich der warme Ton dieses vornehmen Materials mit den edlen Stoffen, die der Goldschmied zu verarbeiten pflegt, zu diskreter Harmonie vortrefflich vereinigen lässt, so wird auch die feine Kunst des



Fig. 115. Leuchter aus Elfenbein und Silber von F. Hoosemans. Berlin, Königliches Kunstgewerbemuseum.



Fig. 116. Pandora von Vever, 1889.
Nach: Gaz. des beaux arts.

Luxuskunst gerade für dieses Gebiet der „objets d'art“ von jeher ein besonderes Verständnis besitzen. Denn nicht nur, dass nach dem Vorgange René Laliques, des gegenwärtig berühmtesten aller Pariser Schmuckkünstler, an den wundervollen Juwelierarbeiten der Franzosen unter allen möglichen Materialien auch das Elfenbein, besonders für feine Frauenköpfe oder zarte, von Blätterranken umgebene Frauenleiber, heute gern wieder verwendet wird, so hatte auch schon Jean Dampt im Marsfeld-Salon von 1894 eine für jene Kunstgattung sehr bezeichnende Gruppe ausgestellt, die den Ritter Raymondin und die Fee Melusine, am Brunnen des Durstes im innigsten Liebeskuss vereint, darstellt (Fig. 117). Von der ausdrucksvollen Charakterisierung dieser Gruppe, die bei einem Künstler wie Dampt, den man

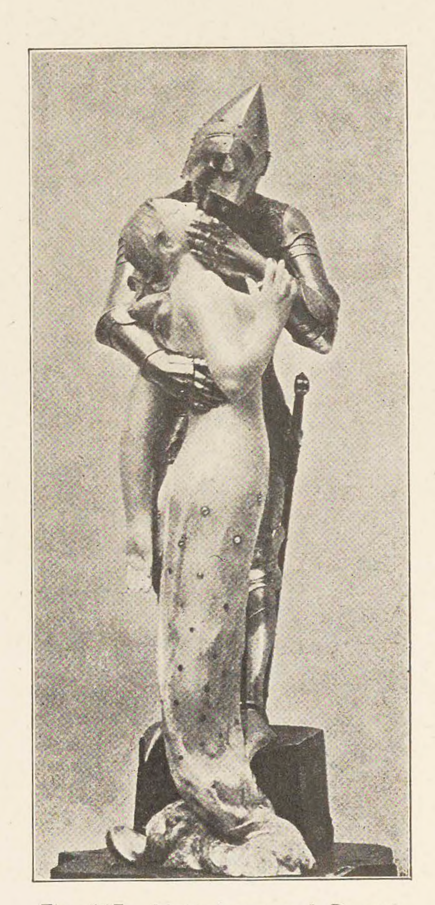
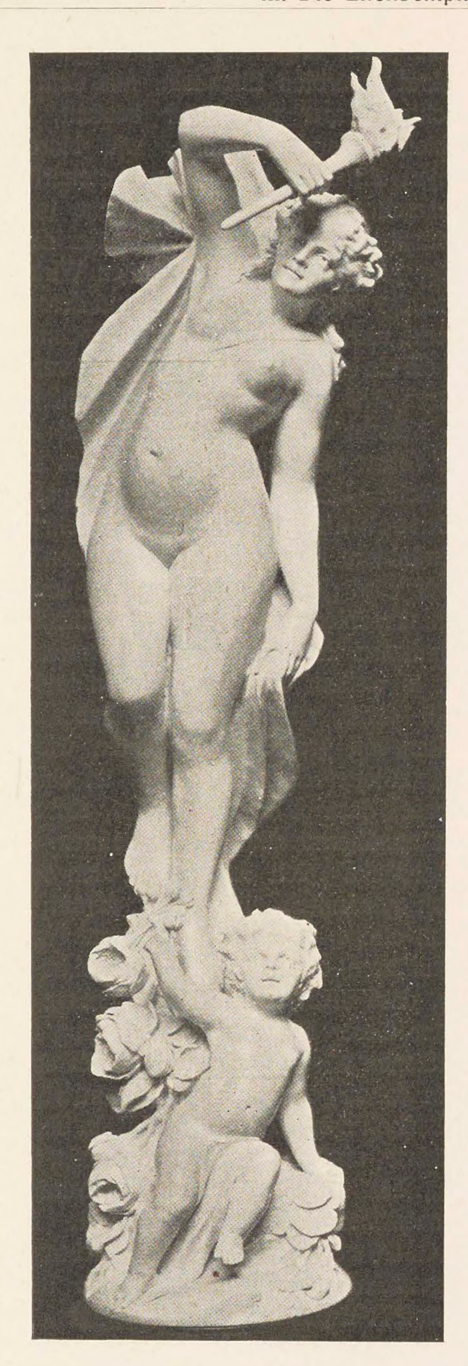


Fig. 117. Melusine von J. Dampt.

letzteren den Werken des Elfenbeinschnitzers gewisse intime und pikante Reize verleihen können, die ihnen bis dahin, wenn man von jener kleinen Gruppe Krügerscher und Köhlerscher Arbeiten absieht, im allgemeinen fremd gewesen waren. Nach dieser Richtung dürfte sich also für die moderne Elfenbeinplastik noch ein weites und fruchtbringendes Feld ihrer Bethätigung erhoffen lassen.

Schon zeigen sich hier und da verheissungsvolle Ansätze und vielversprechende Keime, zunächst wieder bei den Franzosen, die ja mit ihrer vorwiegenden



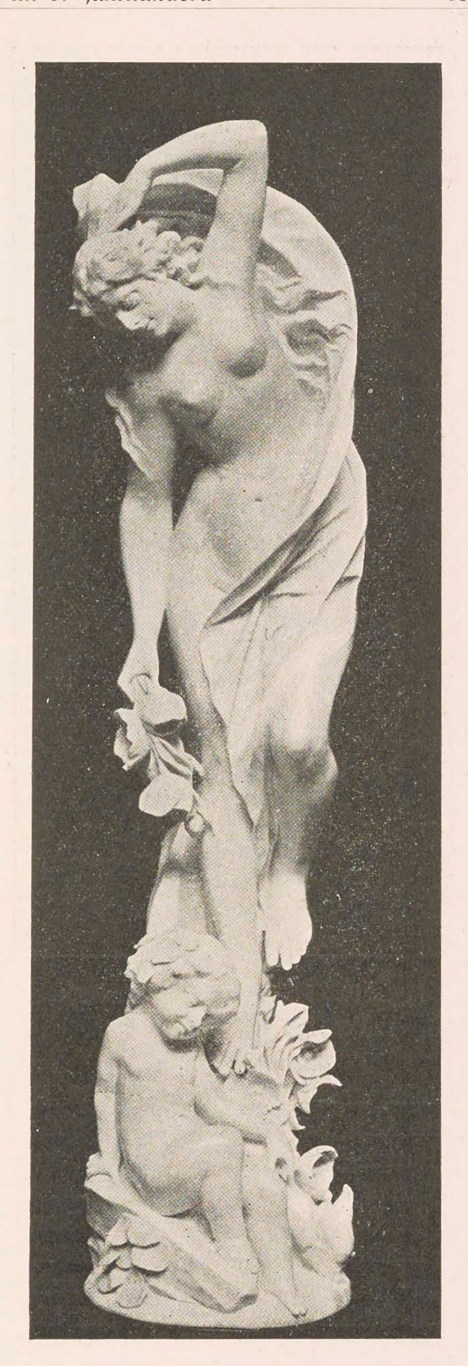


Fig. 118. „Morgen“ und „Abend“ von H. Weisenfels-Dresden.

nicht mit Unrecht den „Bildhauer des Kusses“ genannt hat, wohl selbstverständlich ist, soll hier nicht weiter gesprochen werden. Dagegen verdient die Sorgfalt der Arbeit, vor allem aber die Meisterschaft, mit der der Künstler Herr über die verschiedensten Materialen geworden ist, besondere Anerkennung. Unbekümmert um die Schwierigkeit der Bearbeitung wählte er die Materialien allein nach dem

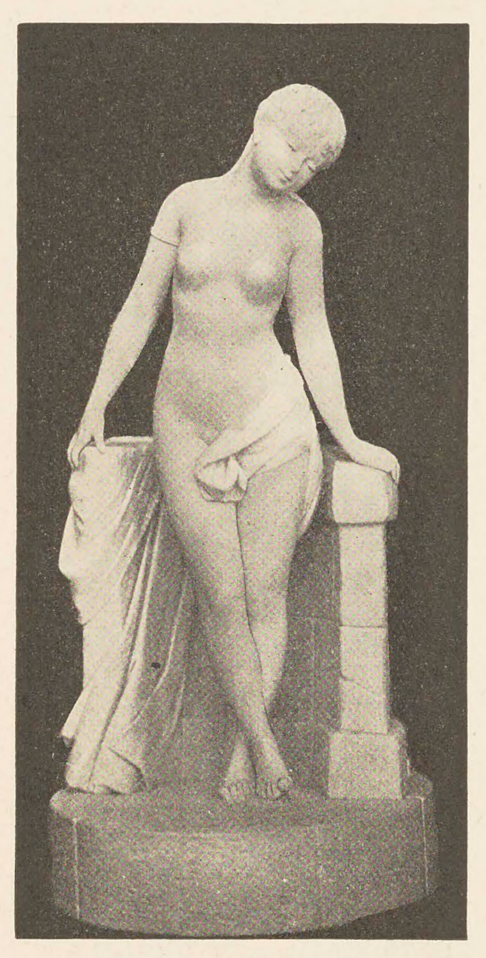


Fig. 119. Mädchen vor dem Bade.
Von F. Rosenstiel-Berlin.

Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit für seine bestimmten Zwecke aus, den Stahl für die Rüstung des Ritters, das Elfenbein für die weibliche Gestalt, Gold und Diamanten für die Sterne, mit denen das Gewand der letzteren besäet ist, und wusste, in Allem gleich sorgfältig, diese verschiedenen Stoffe mit Geschmack und künstlerischem Takt zu einer überaus reizvollen Gesamtwirkung zu verbinden. Aehnlich ist der Eindruck, den eine Salambo-Statuette von der Hand des Pariser Kleinplastikers L. A. Rivière-Théodore (siehe Tafel) macht, die auf der Dresdener Ausstellung von 1901 unter den vielen Werken des Künstler seinen bevorzugten Platz einnahm. Auch hier sind mit vollendeter Meisterschaft neben dem ungemein warmtönigen und diskret gefärbten Elfenbein, aus dem der nackte Körper der Figur besteht, verschiedene andere Stoffe, wie Marmor, Onyx, Email und (zu dem kettenartigen Haarschmuck) kleinere Edelsteine in geradezu raffinierter Weise zu einer eigenartig pikanten, aber vornehmen Wirkung vereinigt worden. Allerdings sind derartige Werke nicht nach Jedermanns Geschmack, da sie ein künstlerisches Feingefühl voraussetzen, wie es nur wenigen verliehen ist.

Diesem Umstand wird es wohl auch vor Allem zuzuschreiben sein, dass diese zierliche Luxus- und Boudoirkunst in Deutschland bisher erst in sehr beschränktem Masse Eingang gefunden hat. Zwar wird gegenwärtig auch bei uns an den verschiedensten Orten die Elfenbeinschnitzerei als Kunsthandwerk nach wie vor in weitem Umfang betrieben und die Zahl derer, die sich als Inhaber und Leiter von grossen Werkstätten wie als Heimarbeiter damit befassen, ist eine so grosse, dass es unmöglich ist, sie auch nur annähernd alle hier zu nennen. Ich beschränke mich daher, von den schon oben genannten abgesehen, darauf, nur noch einige, mir näher bekannte Namen anzuführen, ohne jedoch bestreiten zu wollen, dass auch noch mancher andere Vertreter dieser Kunst eine Erwähnung wohl verdienen dürfte. In Berlin sind es ausser dem schon genannten Fr. Rosenstil, der hübsche Figuren (Fig. 119), nackte und bekleidete, unter letzteren auch Kopien nach den, seit 1900 so berühmt gewordenen Tänzerinnen Léonards, anfertigt, noch L. G. Löwe & Comp. (neben Gebrauchsgegenständen und mannigfachen kunstgewerblichen Arbeiten auch Figuren, darunter auch solche in Trogers Art) und A. Nevir (Genrefiguren, Herren und Damen in Rokoko- und Direktoiretracht u. a.); Dresden besitzt in H. Weisenfels einen tüchtigen Meister, der eine vorzügliche Technik mit Geschmack und Schönheitssinn vereinigt (Fig. 118 u. 120). In Nürnberg und Fürth verdienen F. G. Behl und Winkler, in München A. Diessl (Schmuck-

kästchen), Zimmermann, E. Fischer (reizvolle Rokokobroschen) und Erhardt genannt zu werden, während in Stuttgart B. Rudolph, in Esslingen A. W. Vögtle (Paris 1900), in Karlsruhe M. Mayer, in Freiburg A. Sieber, in Heidelberg Werner, Stüber und Weber erwähnt sein mögen. Auch Hamburg, Görlitz und einige andere Städte haben noch einzelne tüchtige Elfenbeinschnitzer aufzuweisen, die indessen alle zu nennen hier zu weit führen würde.

Wenn man die Leistungen der heutigen deutschen Elfenbeinschnitzer in ihrer Gesamtheit überschaut, wird man vieles Gute und Lobenswerte darunter wahrnehmen. Ebenso wird man mit Befriedigung feststellen können, dass die Anregungen, die von den Elfenbeinausstellungen der 90er Jahre, vor Allem von der zu Brüssel, ausgegangen, auch in Deutschland auf fruchtbaren Boden gefallen sind und hier mancherlei Werke, ganz in der Art jener belgischen, gezeitigt haben. Allein eine grosse Masse unserer modernen deutschen Elfenbeinarbeiten kann nach wie vor höheren Ansprüchen nicht genügen, da sie der individuellen Auffassung und künstlerischen Durchbildung entbehren, die gerade jenen Werken ihren eigentümlichen Reiz verleihen. Wohl kann sich die Mehrzahl der deutschen Elfenbeinschnitzer, was die rein technische Seite ihrer Kunst betrifft, durchaus mit ihren belgischen und französischen Kollegen messen; in künstlerischer Hinsicht aber fehlt es vielen von ihnen nicht nur an Phantasie und Erfindungsgabe, sondern auch an der gehörigen Schulung und ästhetischen Vorbildung, einem gründlichen Naturstudium

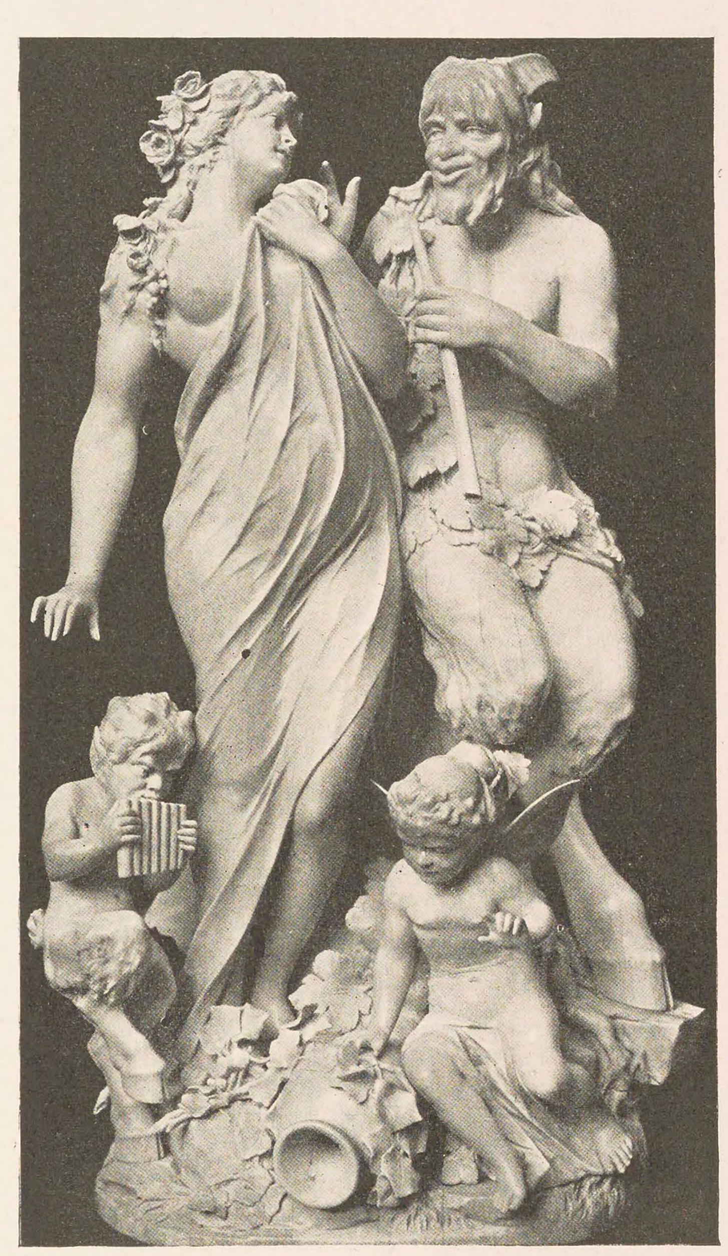


Fig. 120. Faun und Nymphe von H. Weisenfels-Dresden.



Fig. 121. Statuette von A. Lewin-Funcke.

und feineren Verständnis für das Wesen ihres Stoffes und seine Eigenschaften[1]). An diesen Mängeln trägt freilich nicht immer der Elfenbeinschnitzer allein die Schuld; oft ist es sein Auftraggeber, der Fabrikant oder Zwischenhändler, der ihn zwingt, rasch zu produzieren und Dinge, nicht selten zu Fälschungszwecken, anzufertigen, gegen die sich sein künstlerisches Empfinden sträubt, die er nur mit Widerwillen und ohne tieferes Interesse in die Hand nimmt. Gegen diesen unehrlichen Zwischenhandel, der, wie überall im Kunstgewerbe, so auch hier nicht nur den Wert der Arbeit schädigt, sondern auch die Preise drückt und den Elfenbeinschnitzer zum Handwerker oder verständnislosen Kopisten erniedrigt, ist ja mit vollem Recht schon oft geeifert worden; solange aber hierin nicht in nachdrücklicher Weise, vor allem durch das kaufende Publikum selbst, Wandel geschaffen wird, wird auch die Elfenbeinschnitzerei in Deutschland kaum jene Höhe erreichen können, die sie gegenwärtig in Belgien und Frankreich behauptet.

Dazu kommt weiterhin, dass sich bei uns erst verhältnismässig sehr wenige wirkliche Künstler, die nach ihrer ganzen Schulung und Veranlagung fördernd wirken könnten, mit der künstlerischen Verarbeitung des Elfenbeins befassen, wie es dort schon seit langem geschieht. Nur vereinzelt und schüchtern wagt sich dieser oder jener Bildhauer, der sonst nur den Meissel zu führen gewohnt ist, gelegentlich auch einmal mit einer Elfenbeinskulptur an die Oeffentlichkeit, und es gehört schon zu den seltenen Aus-

[1]) Vergl. hierüber den lesenswerten Aufsatz von A. Levin, Eine verloren gegangene Kunst in „Das Kunstgewerbe" IV, p. 11 ff.

nahmen, wenn, wie es bei dem bereits mehrfach genannten Bildhauer Arthur Lewin-Funcke der Fall ist, ein deutscher Künstler planvoll und zielbewusst die Kleinplastik in Elfenbein pflegt. Dieser Künstler, der, wie wir sahen, schon seit einer Reihe von Jahren in Elfenbein schnitzt und manches hübsche derartige Werkchen, vor Allem fein empfundene und gemütvolle Genregruppen, geschaffen hat, hat neuerdings wieder eine treffliche Probe seines Könnens in einer als Halbakt gedachten weiblichen Figur geliefert, die im Begriff ist, ein Gewand, das den Unterkörper noch umgiebt, langsam fallen zu lassen (Fig. 121). Der nackte Körper dieser Figur ist in mattem Elfenbein geschnitten, wobei das Haar leicht getönt ist, das Gewand hingegen aus durchsichtigem grünlichen Onyx gemeisselt, der sich mit dem hellen Elfenbein zu einer ungemein zarten und vornehmen Wirkung vereinigt. Es ist aber nicht allein die Schönheit der Stoffe und ihr harmonisches Zusammenwirken, was wir hier bewundern, sondern auch die hohe Vortrefflichkeit der Arbeit, die sich in der sicheren Beherrschung der Körperformen wie in der Behandlung des völlig individuell anmutenden Köpfchens kundgiebt. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass Lewin, den ich für einen unserer begabtesten Vertreter dieses Zweiges der modernen Kabinettsplastik halte, recht viele Nachfolger fände.

Dass es auch sonst in Deutschland noch namhafte, ja sogar berühmte Bildhauer giebt, die neben ihren eigentlichen Materialien gelegentlich auch das Elfenbein bei ihren Werken nicht verschmähen, zeigen Arbeiten wie die feine und anmutige Statuette eines jungen Mädchens „Coeur-Dame“ (Fig. 122) von Martin Schauss in Berlin (Dresdener Ausstellung 1899), der „Campagnastier“ in Marmor und Elfenbein von M. Geyger (Weltausstellung 1900), die „Walküre“ des Dänen Stephan Sinding[1]), mit deren Ausführung in Elfenbein und Bronze der Künstler vor kurzem von einem Dresdener Kunstfreund beauftragt wurde, endlich auch die fünf Engelsköpfe am Thronsessel der Beethovenstatue Max Klingers, die freilich nur im Modell vom Künstler selbst herrühren, während ihre meisterhafte Ausführung in afrikanischem Elfenbein der Werkstätte des Pariser Elfenbeinschnitzers Roussel verdankt wird.

Aber auch unsere angewandte Kunst, in erster Linie wiederum die Goldschmiedekunst, strebt heute mit frischem Mute einer Wiederbelebung der Elfenbeinschnitzkunst zu. Das beweisen u. a. Arbeiten, wie die originellen Elfenbeinkämme des Darmstädter Kleinplastikers Rudolf Bosselt,[2]) ferner die Elfenbeingeräte der Frau Sophie Burger-Hartmann in Basel (Paris, Weltausstellung 1900), weiter-

[1]) Eine Abbildung u. a. im „Kunstwart“ XV, Heft 12.

[2]) Abbildungen davon in dem Prachtwerk „Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie“, herausgegeben von A. Koch, p. 303.



Fig. 122. Coeur-Dame von M. Schauss.

hin jener reizende Anhänger mit einer Elfenbeinfigur, der nach einem Entwurfe von Fräulein Schreder durch Rozet und Fischmeister in Wien ausgeführt wurde[1]), sodann ein in Silber getriebener Ehrenschild mit einem Minervakopf aus Elfenbein, der aus der Werkstätte des Hamburger Goldschmieds A. Schönauer hervorgegangen[2]), sowie endlich jenes glänzende Zierstück „Die Sonne" (Fig. 123), das vom Hofjuwelier J. H. Werner in Berlin, in dessen Atelier schon seit langem das Elfenbein die mannigfachste Verwendung findet, entworfen und ausgeführt ist[3]). Auf einem eigenartig gestalteten Sockel, der aus einem Fussstück von graugrünem Marmor und einer Kugel aus Bergkrystall, die beide durch eine silbervergoldete Fassung miteinander verbunden sind, gebildet wird, erhebt sich „die Sonne", eine aus Elfenbein geschnitzte Figur, deren Gürtel und Armreifen aus ciseliertem Gold bestehen, während ihren Strahlenkranz Brillanten zieren. Jeder dieser verschiedenen kostbaren Stoffe kommt in seiner stilgemässen und meisterhaften Verarbeitung nicht nur für sich allein trefflich zur Geltung, sondern verbindet sich auch mit den übrigen

Fig. 123. Die „Sonne" von J. H. Werner-Berlin.

[1]) Abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk", IV, p. 31.

[2]) Abgebildet: Kunstgewerbeblatt N. F. XIII, p. 237.

[3]) Ein trefflicher Elfenbeinhumpen in silberner Fassung ist u. a. abgebildet: Kunstgewerbeblatt, N. F. VII, p. 67.

zu einem koloristisch fein gestimmten Kunstwerk, in dem das Elfenbein die dominierende Rolle spielt.

Solche und ähnliche Werke, aus Meisterhand hervorgegangen, dürfen als erfreuliche Anzeichen eines Aufschwunges der Elfenbeinplastik auf deutschem Boden, sowie eines auch bei unseren deutschen Künstlern und Kunstfreunden von neuem erwachten Interesses für dieselbe betrachtet werden. Ja es ist zu hoffen, dass dieses Interesse künftig noch weiter zunehmen wird, nachdem vor kurzem die sächsische Regierung die Summe von 20000 Mark zur Förderung der sogen. plastischen Kabinettkunst, d. h. jener Bildhauerkunst bewilligt hat, die kleinere Werke in allen möglichen Materialien, darunter auch in Elfenbein, für den Innenraum und das Haus schafft. Möge diese hochherzige Unterstützung auch der Elfenbeinplastik zu Gute kommen und zu ihrem ferneren Aufschwung auf deutschem Boden kräftig beitragen!



Fig. 124. Diana und Kallicko von J. Elhafen, München, Bayer. Nationalmuseum.

Künstler-Verzeichnis.

Inhalt.

Soeben erschienen:

KUNSTGEWERBLICHE LAIENPREDIGTEN

VON

HENRY VAN DE VELDE

Preis brosch. M. 3,50, geb. M. 5,—

JEAN FRANÇOIS MILLET

Sein Leben und seine Briefe

von

J. Cartwright

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe

von

Cl. Schröder

Mit Porträt von J. Fr. Millet in Heliogravure.

Preis brosch. M. 14,—, geb. M. 16,—

Vielleicht der bedeutendste Bahnbrecher der modernen Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war Millet. In so ausführlicher und glücklicher Weise wie von Cartwright ist sein Leben noch nicht beschrieben worden. Wir erleben seine Jugend in der Normandie mit, seine Lehrlingsjahre in Rouen und Le Havre, seine Leidens- und Hungerjahre in Paris; seine Uebersiedelung nach Barbizon, der berühmtesten Malerkolonie aller Zeiten — alle späteren sind Kopien davon — wirkt wie eine Novelle. Endlich winken ihm Erfolge, seine Bilder werden gekauft, und er wird sogar berühmt. Die grossartige Auffassung des Bauernlebens, die typischen Vorgänge des Ackerns, Säens und Erntens in die Malerei eingeführt zu haben ist sein Ruhm, so dass man ihn in seiner epischen Grösse sogar einen Homer des Ackerlandes nennen könnte. Die meisterhafte Biographie zeichnet sich dadurch aus, dass zahlreiche Briefe Millets und seiner Angehörigen in sie verflochten sind, die Kapitel über Barbizon sind kunstgeschichtlich grundlegend und entwerfen von der Gründung moderner Malerkolonien ein malerisches Bild.

RUSKIN

Sein Leben und sein Wirken

von

Marie von Bunsen

Preis brosch. M. 4,50, geb. M. 6, —

Es ist bekannt, dass in England gegenwärtig eine Reaktion gegen Ruskin stattfindet. Man ist dort drüben der lebendigsten Kunstthätigkeit hingegeben und im Rausch und Glück der That nicht mehr so sehr geneigt, die vielfach selbst für England allzu pastoralen Kunstpredigten des Meisters anzuhören. Als Bahnbrecher und Prophet ist Ruskin heute schon historisch geworden, und auch in Deutschland nähert man sich dem Punkt, an dem er richtig eingeschätzt wird. Unter diesen Umständen ist das Buch Marie von Bunsens ein glücklicher Griff als eine in jeder Hinsicht interessante und sehr vorurteilsfreie **kritische Untersuchung über Ruskins Leben und Werke.** Weit ab hält es sich von einer einseitigen Verhimmelung und ist daher um so mehr geneigt, dem Meister eine sympathische, ruhige und vornehme Beurteilung zu widmen. So entsteht ein überzeugend lebendiges Charakterbild. Dass das Werk stellenweise ein persönliches Buch wird, d. h. die persönliche Auseinandersetzung mit einer anderen grossen Persönlichkeit, das erhöht seinen Wert für alle, die der farblosen grau geschriebenen Monographien-Litteratur keine Neigung entgegenbringen.

Von

Walter Crane

sind folgende Werke in deutscher Ausgabe erschienen:

Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 160 Illustrationen. Aus dem Englischen übersetzt von L. und K. Burger. 2. Auflage. Brosch. M. 7,50, geb. M. 9,—.

Linie und Form. Autorisierte Ausgabe mit ca. 160 englischen Originalillustrationen. Brosch. M. 10,—, geb. M. 12,—.

Grundlagen der Zeichnung. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 200 Originalillustrationen. Brosch. M. 12,—, geb. M. 14,—.

Ferner:

Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis F. Day, Emery Walker, William Morris u. a.

Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays). Autorisierte deutsche Ausgabe besorgt von Dr. Julius Zeitler. I. Die dekorativen Künste. II. Die Buchkunst. III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser. IV. Wohnungsausstattung. V. Gewebe und Stickereien. Pro Band brosch. M. 2,—.

Von

William Morris

sind folgende Werke in deutscher Ausgabe erschienen:

Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art). I. Die niederen Künste. II. Die Kunst des Volkes. III. Die Schönheit des Lebens. IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können. V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation. Pro Band brosch. M. 2,—.

Kunstgewerbliches Sendschreiben. Brosch. M. 2,—.

Die Kunst und die Schönheit der Erde. Brosch. M. 2,—.

Ein paar Winke über das Musterzeichnen. Autorisierte Ausgabe, aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Dr. Julius Zeitler. M. 2,—.

Wahre und falsche Gesellschaft. Br. M. 1,—.

Zeichen der Zeit (Signs of change). Einzig autorisierte Ausgabe. Aus dem Englischen übertragen. Brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Neues aus Nirgendland. Utopischer Roman. Brosch. M. 6,—, geb. M. 7,50.

Die Geschichte der glänzenden Ebene, auch das Land der Lebenden oder das Reich der Unsterblichen genannt. Brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Männer der Zeit

Lebensbilder der hervorragendsten Persönlichkeiten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit. Neue Folge. Herausgegeben von Dr. **Julius Zeitler.**

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Band I. **Heinrich von Stephan** v. E. Krickeberg. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,—.

Band II. **Alfried Krupp** von Hermann Frobenius. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 2,60.

Band III. **Fridtjof Nansen** von Eugen von Enzberg. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 2,60.

Band IV. **Friedrich Nietzsche** von Hans Gallwitz. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,—.

Band V. **Franz Liszt** von Eduard Reuss. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band VI. **Max von Forckenbeck** v. M. Philippson. Mit Porträt. Geb. M. 4,60.

Band VII. **Ludwig Windthorst** v. J. Knopp. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band VIII. **Ernst Haeckel** v. Wilh. Bölsche. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band IX. **Ernest Renan** v. Ed. Platzhoff. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band X. **David Friedrich Strauss.** Sein Leben und seine Schriften unter Heranziehung seiner Briefe dargestellt v. Karl Harraeus. Mit Porträt. M. 4,60.

Band XI. **Joseph Arthur Graf von Gobineau.** Sein Leben und sein Werk. Von Dr. Lic. Eugen Kretzer. Mit Porträt. Geb. M. 4,—.

Band XII. **Max Klinger** v. Lothar Brieger-Wasservogel. Mit Porträt. Geb. M. 4,—.

Ausführliche Kataloge und Prospekte versendet an jede Adresse gratis u. franko der Verlag von

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig, Goeschenstrasse 1.

Soebeen erschienen:

Max Klingers Leipziger Skulpturen

Salome ~ Kassandra ~ Beethoven
Das badende Mädchen ~ Franz Liszt

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

SALOME: Vorderansicht. — Seitenansicht, links. — Kopf. — Haarstudie. Buntstiftzeichnung. — Das Urbild. Bleistiftzeichnung. — Gewandstudie. Kreidezeichnung.

KASSANDRA: Vorderansicht. — Seitenansicht, links (Teilstück). — Kopf und Schulter, links. — Früherer Entwurf. Bleistiftzeichnung. — Derselbe in anderer Fassung. — Gewandstudie. Kreidezeichnung.

BEETHOVEN: Vorderansicht des ganzen Werkes. — Die Gesichtsmasken Beethovens a) nach dem Leben, b) nach dem Tode. — Kopf des Johannes von der Dresdener Pietà. — Kopf des Klingerschen Beethoven. — Gewandstudie, von vorn. Kreidezeichnung. — Dasselbe von rechts. Kreidezeichnung. — Kinderstudien. Kreidezeichnung. — Der Thronsessel. Rechte Seite mit dem Sündenfall. Linke Seite mit der Tantalidengruppe. Rückseite mit Kreuzigung und Aphrodite. Engelsköpfchen (nach dem Gipsmodell).

DIE BADENDE: Seitenansicht, rechts. — Dieselbe, links.

BÜSTE VON FRANZ LISZT: Profilansicht. — Halbprofilansicht.

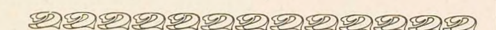
TITELBILD: Max Klinger in seiner Werkstatt.

Erläutert von

Professor Dr. Julius Vogel

Custos des Museums der bildenden Künste zu Leipzig.

Preis brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—



Max Klinger

Sein Leben und seine Werke

Von

Lothar Brieger-Wasservogel.

(„Männer der Zeit" Bd. XII.)

Preis brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—
(in feinem Lederband geb. M. 5,—).

URTEILE DER PRESSE:

„Dies Buch soll uns allen recht herzlich willkommen sein! . . . Man muss es ihm zur Ehre sagen, dass es so parteilos und selbständig ist wie wenige, die einem lebenden Künstler gewidmet sind . . . Es überrascht durch die Vielseitigkeit der Ausblicke in alle Gebiete geistigen Schaffens und durch lebendige und bildwahre Beschreibung. . . . So darf man dieses instruktive Buch aufrichtig anempfehlen . . ." Neue Hamburger Zeitung.

„Brieger-Wasservogels ‚Klinger' bietet uns in einem klaren, guten Deutsch eine umfassende und erschöpfende Uebersicht über das bisherige Lebenswerk des grossen deutschen Künstlers, das sich zu einem immer mächtiger emporragenden Baue gestaltet . . . An dieser siegesgewissen Sicherheit, an dieser felsenfesten Ueberzeugung von der göttlichen Grösse des Leipziger Meisters prallen alle Pfeile einer Kritik kraftlos ab. Und eben das gefällt an diesem Buche, das mit Heroenglauben ganz weltfremd in unsere gallige, nörgelnde Zeit tritt."
Bruno von Herber
Tagesbote aus Mähren und Schlesien.

„. . . Wie Kunstwerke zu geniessen seien, wie vor allem Klinger angesehen sein will, das hat der Verfasser in trefflichen Ausführungen im Anschluss an die Hauptwerke Klingers sehr sachlich dargelegt . . ."
„Janus", Zeitschrift für Litteratur und Kritik.

Dichtung und Wahrheit von Wolfgang v. Goethe.

Illustrierte Ausgabe unter Mitwirkung von **Prof. Dr. Julius Vogel** und **Dr. Julius Zeitler**, herausgegeben von **Geh.-Rat Prof. Dr. Richard Wülker**. — In Prachtband geb. M. 15,—.

„Dichtung und Wahrheit" — die schönste und grossartigste Selbstbiographie der Weltliteratur, erlebt hier eine Auferstehung, wie sie herrlicher nicht gedacht werden kann. Ganz im Geschmack des 18. Jahrhunderts ausgestattet, ist das wundervolle Werk in einer grossen, schön geschwungenen Fraktur gedruckt, wodurch schon an sich jeder Seite der Charakter der Goethezeit aufgeprägt wird. Der grösste Schmuck des Buches besteht aber in den unvergleichlichen, authentischen, alten Bildern, in denen alle Stätten und Personen vorgeführt werden, die in dem Buch eine Rolle spielen. Geheimrat Professor Wülker hat die alten Kupfer und die alten Drucke seiner Goethesammlung zu keinem schöneren Zwecke bestimmen können, als zur Ausschmückung des Goetheschen Lebensbuches. Möge es darum in dieser Form allen Gebildeten ein lieber Freund sein und in jedem deutschen Hause die hervorragende Stelle finden, die ihm gebührt."

Till Eulenspiegel

mit Bildern von **Walter Tiemann.**

Preis geb. M. 2,50.

„Das alte Volksbuch in neuer guter Ausgabe, mit seinem urwüchsigen deutschen Humor ist gewiss eine gesundere Lektüre als manches moderne Kinderbuch".

Monatsbericht des Vereins christlicher Lehrerinnen.

„Ein höchst vortreffliches Buch . . . Der Zweck dieses Buches ist nicht nur ein unterhaltender, sondern auch ein erzieherischer, ein künstlerisch erzieherischer . . ., ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes, ein künstlerischer Beitrag der modernen Bewegung zur Förderung der Jugendschriftenliteratur. Nächst Grimms und Andersens Märchen eignet sich kaum ein Werk unserer Jugendschriftenliteratur hierzu so wundervoll, wie der Eulenspiegel . . . Der vorliegenden Bearbeitung darf das Zeugnis ausgestellt werden, dass sie die humorvolle Gestalt des landstreichenden Schalksnarren in ursprünglicher Kernhaftigkeit zeichnet . . . Es ist ganz zweifellos, dass dieses wahrhaft und im besten Sinne des Wortes moderne Kinderbuch sich zahlreiche Freunde gewinnen wird." Dresdner Journal.

„Ein durch und durch populäres, prächtig ausgestattetes Volksbuch, das Klein und Gross erfreut und auch als Geschenkbuch bestens zu empfehlen ist. Die Illustrationen sind voll Humor.

Brünner Morgenzeitung.

Zwerg Nase. Ein Märchen von Wilhelm Hauff.

Mit vielen Bildern von **Walter Tiemann.**

Elegant gebunden M. 4,—.

„Der frische und fröhliche Zug, der durch die Bilder weht, der reizvolle Humor und die eigenartige, wunderbare Traumstimmung in den einzelnen Bildern machen das wundervolle Hauffsche Märchen zu dem empfehlenswertesten Weihnachtsgeschenk, das wir dieses Jahr unter den Weihnachtsbaum legen können."

Von Haus zu Haus.

Mit Buchschmuck von **W. Tiemann** ist ferner erschienen:

Manfred. Dramatisches Gedicht von **Lord Byron**, Textbearbeitung und Einleitung von **Ludwig Wüllner**. Liebhaberausgabe auf Büttenpapier M. 4,— und:

Amor und Psyche.

Ein Märchen des Apulejus ins Deutsche übertragen von **Prof. Dr. Eduard Norden.** Gebunden M. 6,—.

Die Heiterethei.

Erzählung aus dem Thüringer Volksleben

von

Otto Ludwig.

Illustriert von **Ernst Liebermann.**

Elegant geb. M. 8,—.

Die „Dresdner Nachrichten" schreiben: „Otto Ludwigs „Heiterethei", dieses herrliche Denkmal Thüringer Art und Kunst, erscheint als die schönste literarische Weihnachtsgabe für das kommende Fest in einem Gewand, wie es sich das tapfere Kind besser nicht wünschen und nicht finden kann. Ein Künstler, über den Ludwig seine helle Freude gehabt hätte, hat die schlichte und doch wunderbar reizvolle Erzählung illustriert und sich dadurch ein Verdienst erworben, das nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Ernst Liebermann, ein Thüringer Stammesgenosse des Dichters, hat es mit sicherem Takte verstanden, das Konventionelle der übel berüchtigten Prachtwerke zu vermeiden und den Dichter mit seinem Zeichenstift dermassen respektiert, dass man wohl von einem kongenialen Verstehen reden kann. Allen Freunden Otto Ludwigs wird das Buch herzlich willkommen in dieser schönen Fassung sein und eine rechte Weihnachtsfreude bedeuten, die uns der treffliche junge Leipziger Verlag in diesem Jahre bereitet hat."

Illustrierte Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert

von

Hans Merian.

Preis elegant gebunden M. 15,—.

Hans Merians „Illustrierte Geschichte der Musik" ist ein Werk, das alle Kreise interessiert, das im Bücherschranke keines Musikers, keines Musikfreundes fehlen sollte und das, seines gediegenen Inhaltes und seines reichen Bilderschmuckes wegen, als echtes Haus- und Familienbuch bei allen Gebildeten freudiger Aufnahme gewiss sein kann.

Der Roman von Tristan und Isolde von Joseph Bédier.

Illustrierte Ausgabe. Mit ca. 150 Vollbildern. Textillustrationen und Zierleisten von **Robert Engels.**

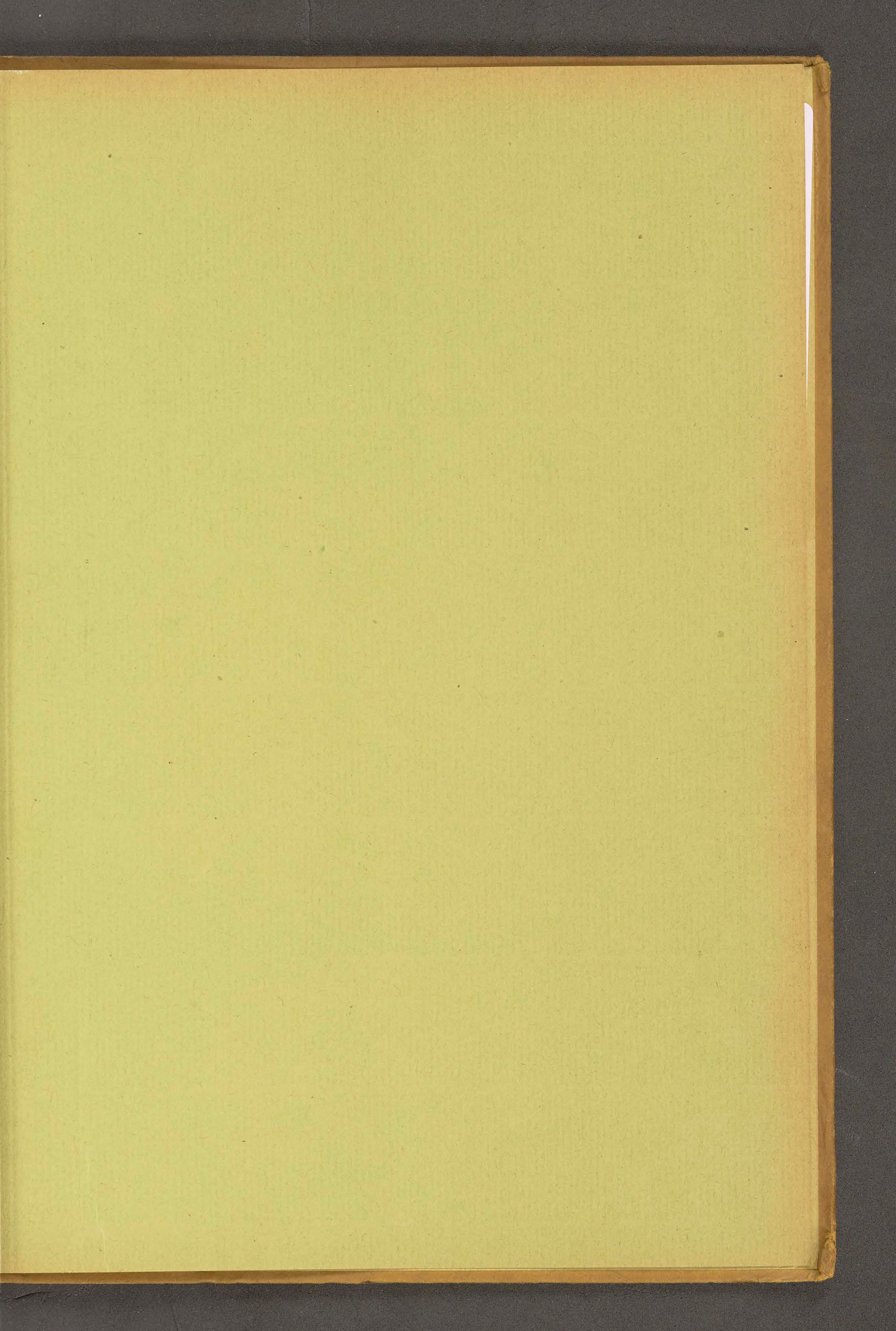
In vornehmem Geschenkband M. 18,—, Liebhaberausgabe in Leder mit moireeseidenem Vorsatzpapier, nur 50 numerierte Exemplare, in hochfeinem Ledereinband geb. M. 50,—.

„So mag das Buch für weiteste Kreise ein Ereignis sein, den Freunden feiner Literatur, wie den Liebhabern prächtigen Buchschmucks, den Bibliophilen, wie den Jüngern des grossen kunstgewerblichen Aufschwunges, den wir erleben. Allen Kulturmenschen sei das Buch ans Herz gelegt, es will ein Gedenk- und Geschenkbuch für alle sein. Der Preis des Werkes (M. 18,— für das in Prachtband gebundene Exemplar) ist im Verhältnis zu seinem Umfange, der glänzenden Ausstattung und dem Reichtum an Abbildungen überaus niedrig angesetzt."

Bremer Nachrichten.

„So ist ein Werk entstanden, das dem Literaturfreunde, dem Kunstliebhaber, dem Bibliophilen eine Quelle reinsten und erhebendsten Genusses sein wird." Nord und Süd.

„Wie wenige eignet sich dieses Prachtwerk als Geschenk für Weihnachten. Der moderne deutsche Buchschmuck darf auf diese Leistung im vollen Sinne des Wortes stolz sein." N. Züricher Zeitung.





Gemological Institute of America
00014556
Library

